UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD I

TESIS DOCTORAL

Aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica: lo siniestro en el cine de la casa encantada

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ibro Ganovic Kozlicic

DIRECTOR

Juan Benavides Delgado

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

ASPECTOS PSICOLÓGICOS DE LA DIRECCIÓN CINEMATOGRÁFICA:
Lo siniestro en el cine de la casa encantada

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR:

Ibro Ganovic Kozlicic

Director:
Juan Benavides Delgado

MADRID
2015

A mis profesores:
Antonio Lara García y Enrique Torán Peláez
que se fueron,
espero que a un lado menos *unheimliche* que este.

ÍNDICE

RESUMEN

Desde hace vente años en la teoría de cine se registra un simultáneo aumento de interés, tanto por el ensayo *Das Unheimliche* (Freud, 1919), como por la tendencia a sustituir el método psicoanalítico por una disciplina más operativa, como es la psicología cognitiva. Esta tesis doctoral intenta descubrir los motivos de la aparición de estas tendencias que nos devuelven casi a los comienzos del cine. El citado ensayo de Freud y el primer libro sobre la teoría de cine *The Photoplay: a psychological study* (Münsterberg, 1916) se publicaron hace casi cien años, y sus respectivos autores son el fundador del psicoanálisis y un eminente psicólogo estadounidense de origen alemán. Nuestro título establece una relación entre la psicología del cine y el fenómeno de lo siniestro.

Para simplificar lo dicho, este trabajo se dispone a averiguar si un director de cine puede incitar deliberadamente el sentimiento de *lo siniestro* en sus espectadores, empleando una serie de factores temáticos que especificó Freud en su ensayo *Das Unheimliche*. A esta hipótesis general hemos añadido un segundo objetivo que se planteaba en el mismo texto: comprobar si la ficción [cinematográfica] crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real. La palabra "cinematográfica" aparece entre corchetes porque Freud en el citado ensayo remitía solo a la literatura y a las historias clínicas de sus pacientes.

A diferencia de Freud, en vez del método psicoanalítico, nosotros hemos preferido buscar las respuestas más formales en los estudios psicológicos relacionados con el cine. Y para conseguir una investigación todavía más operativa, hemos centrado el análisis en la disciplina de la dirección cinematográfica ejercida dentro de un segmento del cine más reducido, que podríamos denominar el subgénero de la casa encantada. La idea de este último objetivo de análisis procede también del ensayo *Das Unheimliche* donde Freud sugiere que el ejemplo de

la casa encantada, quizá sea el más notable de todos para investigar el fenómeno en cuestión (1996: 2498).

Para responder a todas las cuestiones planteadas en nuestra tesis, hemos empleado una metodología multidisciplinar, que comienza con el análisis etimológico y conceptual del término *das unheimliche* con el objetivo de aclarar las discordancias que han causado las diferentes traducciones del ensayo de Freud. A continuación hemos compilado un cuadro de factores temáticos de *unheimliche* sugeridos por Freud, para poder usarla posteriormente como herramienta de medición cuantitativa de un supuesto grado del sentimiento *unheimliche* alcanzado en las películas de nuestra filmografía.

Después de aclarar las dudas sobre el significado de la palabra *unheimliche*, hemos realizado una recapitulación de los estudios psicológicos más importantes sobre el cine, desde Münsterberg (1916). El objetivo ha sido sistematizar todos los conocimientos y avances de la psicología moderna que podrían constituir una futura psicología de cine. Analizando las teorías psicológicas sobre el cine, hemos prestado una atención especial a las posibilidades de manipulación de las emociones del público.

La parte más dinámica y divertida de las investigaciones en el campo de cine suelen ser los análisis de las películas seleccionadas. Teniendo en cuenta la gran popularidad del cine de la casa encantada, nuestro estudio se hace todavía más atractivo. Sin embargo, no hemos querido investigar solo el cine del género de horror. Nuestro objetivo es descubrir por qué y cómo, además de oscuros y solitarios castillos, cualquier casa o un simple piso en la ciudad, pueden convertirse en un lugar *unheimliche.* ¿Y qué tiene que hacer un director de cine si quiere potenciar ese sentimiento? ¿O, cómo crear una película *unheimliche* sin recurrir al repertorio de efectos que acabamos de mencionar? El capítulo de análisis de las películas escogidas nos sirvió también para comprobar el funcionamiento de la lista de los factores de *unheimliche* sugeridos por Freud. Pero ese análisis no hubiera tenido ninguna credibilidad si no lo hubiéramos podido cotejar con unos datos reales, procedentes en este caso de la mayor base de datos de cine. IMDb nos ha ayudado para efectuar una investigación cuantitativa cuyos datos consideramos más fiables que si hubiéramos realizado unas encuestas preparadas con este propósito.

Las conclusiones de nuestra investigación son:

1. Hemos demostrado que las palabras *Siniestro* y *Unheimliche* no significan lo mismo. Esto nos desautoriza para usar el término *lo siniestro* en referencia al concepto analizado por Freud en su ensayo Das *Unheimliche*. Debido a la falta de un término adecuado en español, a partir de este apartado, usaremos solo el término en alemán.
2. Aunque la psicología de cine no esté constituida de modo formal como una rama de la psicología general, las investigaciones efectuadas en este campo hasta la fecha confirman la importancia incuestionable de esos estudios. Siendo el cine un producto de cultura de masas a nivel industrial, consideramos que, del mismo modo que se pueden analizar los datos de las ventas, es posible y necesario estudiar procesos tanto de recepción como de creación de esos contenidos. La dirección de cine es uno de esos procesos cuya eficacia e impacto se pueden medir. Las grandes bases de datos sobre el cine nos proporcionan una fuente valiosa y relativamente fiable para recoger las opiniones de los espectadores.
3. Analizando el uso de los factores temáticos de *unheimliche* en el cine, hemos podido deducir que directores y guionistas emplean y combinan esos motivos de modo consciente o simplemente de un modo intuitivo. No obstante, nuestros análisis cuantitativos en IMDb no han podido demostrar que exista una correlación directa entre la acumulación de esos efectos y la percepción de la película como una historia *unheimliche.*
4. El director de cine puede potenciar deliberadamente el sentimiento de *unheimliche* en sus espectadores. pero no siempre a través de la acumulación y la repetición de los factores temáticos propuestos por Freud. Para conseguir ese objetivo es mucho más importante el modo de representar esos motivos que el hecho de su simple inclusión en el relato.

Palabras clave: Siniestro, Ominoso, *Unheimliche*, *Uncanny*, Freud, Cine, Dirección, Psicología, Casa Encantada, Angustia, Horror, IMDb.

ABSTRACT

Title:

Psychological aspects of film direction: The uncanny in the cinema of the haunted house

During the last twenty years, Film Theory has witnessed a growing interest in both the essay *Das Unheimliche* (Freud, 1919), and in the tendency to substitute the psychoanalytic method for a more operational discipline, as is the case with cognitive psychology. This dissertation aims to discover the reasons for the emergence of these trends that take us back to the early days of cinema. The quoted Freud's essay and the first book on Film Theory, *The Photoplay: A Psychological Study* (Münsterberg, 1916), were published almost a hundred years ago, and their authors are respectively the father of psychoanalysis and an eminent German-born American psychologist. Our title establishes a relationship between film psychology and the uncanny phenomenon.

To simplify the above, this paper sets out to find out if a film director can deliberately incite the feeling of the uncanny in its viewers, using a series of thematic factors that Freud specified in his essay Das Unheimliche. To this general hypothesis, we have added a second goal, which was raised in the same text: checking if [film] fiction creates new possibilities for the uncanny, which cannot exist in real life. The word "film" is given in brackets as Freud only referred to literature and the medical histories of their patients when he wrote his essay.

Unlike Freud, instead of the psychoanalytic method, we have preferred to seek the most formal answers out of the psychological studies related to cinema. And to develop an even more operational research, analyzes have been focused on a filmmaking discipline exercised within a smaller segment of cinema, that we might call the subgenre of the haunted house.

The idea of this last analysis objective comes from the essay Das Unheimliche too, where Freud suggests that the example of the haunted house may perhaps be the most remarkable of all to investigate the phenomenon in question (1996: 2498).

To answer all the questions raised in our thesis, we have followed a multidisciplinary approach, which begins with the etymological and conceptual analysis of the term das unheimliche in order to clarify the discrepancies that have caused the different translations of Freud's essay. Further we have compiled a descriptive table of the uncanny factors suggested by Freud, to later be used as a tool for quantitative measurement of the uncanny feeling reached when watching these films.

After clarifying the doubts about the meaning of the word unheimliche, we have made a summary of the most important psychological studies on Cinema from Münsterberg (1916). The objective was to systematize all knowledge and advances of modern psychology could constitute a future Film Psychology. Analyzing psychological theories about cinema, we have paid special attention to the possibilities of manipulating the audience's emotions.

The most dynamic and joyful research in the field of cinema is usually the analysis of the films we have selected. Given the popularity of the haunted house filmography, our study becomes even more attractive. However, we did not want to just investigate the horror genre. Our goal is to discover why and how, besides dark and lonely castles, any house or a simple apartment in the city can become an uncanny place. And, what does a filmmaker have to do if he wants to strengthen that feeling? Or, how is it possible to create an uncanny movie without resorting to the repertoire of effects we have just mentioned? The chapter which analyzes the selected films also helped us checking how the list of uncanny factors suggested by Freud worked. But this analysis would not have had any credibility if we had not compared it to some real data from the largest movie database. IMDb has helped us to make a quantitative research with data that we consider more reliable than preparing our own questionnaires for this purpose.

THE CONCLUSIONS OF OUR RESEARCH ARE:

1. We have shown that Sinister and Unheimlich words do not have the same meaning.[1] This disallows us to use the term sinister in reference to the concept analyzed by Freud in his essay Das Unheimliche. Due to the lack of an appropriate term in Spanish, from this section, we will only use the original German term.

2. Although the Film Psychology is not formally constituted as a branch of general psychology, research carried out in this field to date confirms the undeniable importance of these studies. Being cinema a product of mass culture at industrial level, we believe that, just as it is possible to analyze sales data is possible and necessary to study processes of both reception and creation of content. The filmmaking direction is one of those processes whose effectiveness and impact can be measured. Large databases about films provide us with a valuable and relatively reliable source to collect the opinions of viewers.

3. Analyzing the use of thematic factors of uncanny in film, we could deduce that directors and screenwriters used and combined these motives consciously or just intuitively. However, our quantitative analysis in IMDb have failed to demonstrate that there is a direct correlation between the accumulation of these effects and the perception of the film as a uncanny story.

4. The film director can deliberately boost sentiment of uncanny in its viewers but not always through the accumulation and repetition of the thematic factors proposed by Freud. To achieve that goal is far more important mode of representing these motives that the mere fact of their inclusion in the story.

Keywords: Uncanny, Weird, Eerie, Unheimliche, Sinister, Freud, Cinema, Directing, Psychology, Haunted House, Haunting, Anxiety, Horror, IMDb

[1] Freud's essay *Das Unheimliche = The Uncanny* has been translated in Spain as *Lo Siniestro = The Sinister*

CAPÍTULO 1

1. 1. Introducción

El título de esta tesis doctoral deja patente que nuestra investigación trata de los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica, poniendo un especial énfasis en uno de ellos: lo siniestro dentro de un conjunto de películas de ficción cuyo motivo principal es la casa encantada.

Sin embargo, antes de comenzar nuestra investigación tendremos que responder a tres cuestiones consecuentes que impone el mismo título a pesar de su sencillez.

1. ¿Por qué estudiar los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica?
2. ¿Por qué interesa el fenómeno de lo siniestro en el cine?
3. ¿Por qué analizamos el cine de la casa encantada?

1. 1. 1. ¿Por qué estudiar los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica?

Observando una extensa bibliografía de libros sobre cine, nos encontramos con varias decenas de títulos que contienen los términos: "psicología" o "psicoanálisis", pero la mayoría de esos escritos se detienen en un nivel de análisis basado generalmente en una crítica poco objetiva de las películas estudiadas. "El punto de vista teórico frecuentemente está construido sobre una metáfora cuasi-psicológica y, como tal, habitualmente confusa y usada de modo poco escrupuloso", afirma J. M. Carroll (1980: 18) en su resumen de las

teorías cinematográficas orientadas hacia la psicología. En pocas ocasiones, cuando esos trabajos dedican algún capítulo a la dirección cinematográfica, su resultado, casi siempre, acaba asemejándose a una especie de manual técnico que se limita a prescribir reglas sobre cómo aplicar la gramática del lenguaje audiovisual, limitándose a los aspectos del encuadre, la posición, el movimiento y el ángulo de la cámara. Además, en una larga lista de títulos dedicados a la psicología del cine no hemos conseguido encontrar ninguno que relacione la palabra "psicología" directamente con el término "dirección cinematográfica". Esta ausencia indica que se trata de un campo de trabajo poco investigado y que existe la necesidad de emprender una investigación más sistemática.

No obstante, para responder completamente a la primera pregunta, aparte de señalar que la bibliografía sobre nuestro tema es bastante limitada, todavía queda por justificar nuestra idea de relacionar la psicología con la dirección de cine.

En un escrutinio de las teorías sobre el cine, según Aumont y Marie, es posible clasificar cinco principales discursos analíticos: el análisis textual, el análisis del film como relato, el análisis de la imagen y el sonido, el análisis basado en la historia de cine y el análisis psicoanalítico del cine (1990: 5-8).

Admitiendo que la sistematización anterior en líneas generales es correcta, el quinto discurso analítico que los autores citados relacionan con el psicoanálisis nos aproxima un poco más a nuestro tema sobre los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica. Es cierto que la psicología no significa lo mismo que el psicoanálisis, pero no se puede negar que el psicoanálisis no es más que una de las numerosas teorías/disciplinas englobadas dentro de la psicología moderna. Consecuentemente, uno de los objetivos de esta tesis es la investigación de diversos aspectos psicológicos, incluidos los psicoanalíticos, que repercuten en el trabajo del director de cine considerado como el autor principal de la obra cinematográfica.

Una tesis doctoral leída en esta facultad y dedicada a la teoría de la realización cinematográfica nos da todavía más razones para profundizar en el tema:

- El film es el punto de conexión entre la mente del autor y la del receptor.

> - El film no se dirige a los órganos sensoriales, sino a la estructura emocional e intelectual del espectador y no solo transmite una información, sino una energía potencial que cristaliza en el receptor en forma de correlato emocional (Huertas Jiménez, 1981: 500).

Estos presupuestos explican y ayudan a comprender las ideas de diversos cineastas que, como veremos más tarde, comparten el mismo punto de vista. Uno de ellos es Fritz Lang que sostiene que "un director debe ser una especie de psicoanalista. Debe ser capaz de meterse bajo la piel de las personas, saber lo que les hace actuar" (Bogdanovich, 1972: 53).[2] Solo esta afirmación, procedente de un clásico de cine como Lang podría ser suficiente para justificar la elección del punto de vista psicológico para el estudio de la dirección cinematográfica, pero en la historia del cine encontraremos todavía más opiniones que avalan nuestra orientación. Aumont y Marie comentan que Hitchcock fue un caso "particularmente ilustrativo" que "a menudo se vanaglorió de ser un 'director de los espectadores', es decir, de prever las reacciones del público respecto de tal o cual elemento: el trabajo analítico consistiría, pues, en intentar reconstruir el 'cálculo' de las identificaciones y ponderar su eficacia" (1990: 239).

Consideramos que las indicaciones antes citadas, y la opinión de Hitchcock, anotada en su entrevista con Truffaut (1993: 237),[3] justifican nuestra orientación hacia el estudio de los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica. Es evidente que si tenemos que estudiar las *reacciones y las identificaciones del público*, la *formación de un correlato emocional* y la *estructura emocional e intelectual* [4] del espectador, inevitablemente tenemos que abandonar el dominio del psicoanálisis para adentrarnos en otros terrenos en los que tratan diversas ramas de la psicología.

Con esta conclusión que explica la elección del punto de vista psicológico, podemos pasar a responder a la segunda pregunta que nos plantea el título de la tesis:

---

[2] Citado en (Huertas Jiménez, 1981: 474).

[3] "...La construcción de esta película es muy interesante y es mi experiencia más apasionante como juego con el público. Con *Psycho,* dirigía a los espectadores, exactamente igual que si tocara el órgano." – contaba Hitchcock en su entrevista.

[4] Subrayados de las citas anteriores de Huertas Jiménez (1981) y Aumont y Marie (1990).

1.1.2. ¿Por qué interesa el fenómeno de lo siniestro en el cine?

Si en un futuro se constituyera una disciplina denominada "Psicología de la dirección cinematográfica", sin duda alguna, se trataría, de un estudio que, por su volumen, sobrepasaría los márgenes de una tesis doctoral. Según las definiciones ampliamente aceptadas, la psicología como ciencia enmarca un amplio espectro de disciplinas.[5] Esto significa que la dirección cinematográfica podría estudiarse desde el punto de vista de la percepción, emoción, identificación, conducta, motivación, cognición, interacción social o desde cualquier otro ángulo que actualmente emplea la psicología como ciencia. Por motivos metodológicos obvios, hemos tenido que enfocar nuestro análisis en un marco psicológico bastante más reducido. En nuestro caso optamos por una categoría que no figura en los principales libros de referencia de la psicología moderna, aunque, sin duda, pertenezca a la vida psíquica.[6] Se trata del fenómeno de *lo siniestro* que desde los años noventa comienza a ganar cada vez más protagonismo en los dominios del arte en general y de la teoría del cine en particular.

No obstante, a pesar de que los psicólogos contemporáneos lo obvien, el primer estudio de *lo siniestro* en la literatura psicológica apareció hace más de cien años, en un artículo del psiquiatra alemán Ernst Jentsch, titulado *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906), que podría traducirse en español como: *Sobre la psicología de lo siniestro*.[7]

Sin embargo, no es el texto de Jentsch lo que nos ha incitado a continuar la investigación sobre lo siniestro, sino una respuesta polémica que le dirige Freud en 1919 en su ensayo "*Das Unheimliche*" ("Lo siniestro").[8] Consideramos que este ensayo fue uno de los escritos

---

[5] Según Britannica – Micropedia (2005, vol. 9: 764) la psicología estudia el aprendizaje, la cognición, la inteligencia, la motivación, la emoción, la percepción, los desórdenes mentales, el comportamiento etc...

[6] El término *das unheimliche* no se menciona siquiera en las últimas ediciones de *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis (2004 [1967]).

[7] La tradución del título en español es del traductor de *Sigmund Freud - Obras Completas*. (1996: 2483) López-Ballesteros. El texto de Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen* se publicó en 1906 en la revista *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nº 22 y 23. (Como no está traducido en castellano, en el Anexo I hemos preparado un resumen de la traducción inglesa, publicada íntegramente en *Angelaki* (1993: 7 -17)

[8] Publicación original "Das Unheimliche", en *Imago,* 5, (1919: 297-324). Texto en alemán usado para esta tesis: "Das Unheimliche" en *S. Freud - Studienausgabe, Psychologishe Schriften, Band IV,* Frankfurt am Main,

de Freud menos conocidos y estudiados hasta los años noventa del siglo XX. Los psicólogos y los psicoanalistas no mostraron gran interés por el texto, probablemente porque se trataba de un ensayo que se dedicaba más a las obras literarias que a las afecciones mentales. Es indicativo para nuestra investigación que el ensayo, según el traductor oficial de la obra de Freud, tardó más de veinte años en aparecer en castellano, en Ediciones Americanas en Buenos Aires (Freud, 1996: 2483).

Siguiendo la misma corriente, los teóricos del arte y del cine, durante más de medio siglo tras su publicación, apenas hicieron referencias a este ensayo, aunque con gran entusiasmo citan y analizan otros textos de Freud dedicados al arte. Un buen ejemplo de ello es el libro de Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, (1977) en el que, comentando el término "psicoanálisis aplicado", presenta una bibliografía detallada de los trabajos de Freud con una "orientación artística, antropológica y socio-histórica" (1979: 27-28), pero en ella no figura el título "*Das Unheimliche*". Esto nos hace suponer que Metz desconocía la existencia de este ensayo, tal y como sucede con muchos otros autores de la época.

De todas formas, el motivo principal para profundizar en la investigación de *lo siniestro* no hemos encontrado en la literatura crítica, sino en el ensayo *Das Unheimliche*. Polemizando en este trabajo con Jentsch, Freud aplica un análisis comparativo de varios cuentos y casos clínicos reales susceptibles de provocar el sentimiento en cuestión. Como resultado, anota una serie de casi treinta factores temáticos que, según él, "evocan el efecto de lo siniestro", pero deja su investigación abierta con la conclusión de que "la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real" (Freud, 1996: 2504). Admitiendo esta afirmación como una de las hipótesis auxiliares para nuestra investigación, en los siguientes capítulos, intentaremos verificar, si realmente existen y cómo se manifiestan esas "nuevas posibilidades de lo siniestro" dentro del marco del cine de ficción. Aparte de esta tarea, también nos queda por comprobar el funcionamiento y la eficacia de los "factores temáticos de lo siniestro", clasificados y propuestos por Freud y, sobre todo, asegurarnos de que estamos hablando de la misma cuestión al aceptar la traducción de "*Das Unheimliche*" con el término "Lo siniestro" en español.

Fisher Wissenshaft. (1982: 242-274). (En castellano, traducción: L. López-Ballesteros y de Torres) Lo siniestro. En S. Freud - *Obra completa, Tomo III* (1996: 2483 – 2505)

Esta duda sobre el significado del vocablo, se nos plantea ya a partir de uno de los primeros trabajos que, cincuenta años después del ensayo de Freud, vuelve al concepto de lo siniestro (Todorov, 1970). Basándose en la definición de *das unheimliche* propuesta en el ensayo Freud, el semiólogo francés saca la conclusión de que "... *la pure littérature d'horreur appartient a l'étrange*." (1970: 52). Consideramos poco acertado el término "*l'étrange*" usado por este autor como la traducción francesa de "*das unheimliche*", pero como veremos en el siguiente capítulo, este supuesto error arroja una nueva luz sobre el significado de la palabra, después de compararla con las traducciones en otros idiomas, incluido el castellano.

Más adelante, en el apartado dedicado al estado de la cuestión comprobaremos que, después de un largo periodo de olvido, a partir de los años 90 del siglo XX, comienza a crecer el interés académico por el tema de *lo siniestro* en el arte. Creemos que esa tendencia en la investigación justifica en buena medida el enfoque de esta tesis doctoral, que analiza los efectos de *lo siniestro* en el cine. Durante nuestro análisis, intentaremos a consolidar un nuevo punto de vista en los estudios orientados hacia la dirección cinematográfica. Creemos que el conocimiento más profundo del fenómeno de *lo siniestro* puede ayudar a entender de un modo más preciso el planteamiento de los directores de cine a la hora de abordar la realización de una película.

1. 1. 3. ¿Por qué analizamos el cine de la casa encantada?

La última cuestión que impone el título de nuestra tesis, realmente proviene directamente desde el ensayo *Das Unheimliche* (1919) publicado hace casi un siglo.

La razón principal para estudiar lo siniestro en el cine de la casa encantada es la necesidad metodológica de estrechar aún más el campo de nuestra investigación, centrándonos en un tipo de narrativa fílmica en la que, sin duda alguna abundan los ejemplos del tema de lo siniestro. El camino lo esboza el mismo Freud que considera que el ejemplo de la casa encantada podría ser uno de los más sugerentes en la ficción literaria:

> Hemos visto que varias lenguas modernas ni siquiera pueden reproducir nuestra expresión: *ein unheimliches Haus* ('una casa siniestra') sino mediante la circunlocución: *'una casa encantada'* (habitada por fantasmas). En realidad, debíamos haber comenzado nuestras investigaciones con este ejemplo de lo siniestro, *quizá el más notable de todos*, pero no lo hicimos porque aquí lo siniestro se mezcla excesivamente con lo *espeluznante,* y en parte coincide con ello (1996: 2498).

Como podemos darnos cuenta, esta reflexión nos abre una nueva posibilidad: el subtítulo de nuestra tesis podría haberse formulado como: "Filmografía de la casa siniestra". Nos decidimos por "*Lo siniestro* en el cine de la casa encantada" atendiendo a motivos prácticos: entre los investigadores de los géneros cinematográficos hay varios autores que sostienen que dentro del cine de terror existe un subgénero particular de la casa encantada – *haunted house* (Newman, 1984; Gehring, 1988; Svehla, 1996). Nuestra filmografía lo confirma en su mayor parte, ya que en ella figuran decenas de películas que siguen una línea de historias relacionadas con el tema de la casa encantada/*siniestra*.

1. 2. Objeto, hipótesis y los objetivos del estudio

1. 2. 1. Objeto

Tal y como anticipamos en las primeras líneas de la Introducción, el objeto principal de este trabajo es la psicología de la dirección cinematográfica. Como se trata de un campo demasiado amplio para enmarcarlo dentro de una tesis doctoral, hemos tenido que centrar la investigación en uno de los aspectos psicológicos, acotándolo además dentro de un restringido conjunto de películas. Consecuentemente, el objeto secundario de esta investigación es lo siniestro como un hipotético recurso del director en el cine de la casa encantada.

1. 2. 2. Hipótesis

Después de exponer las razones y la importancia de la elección de nuestro tema, todavía nos queda por definir con más precisión la hipótesis central de trabajo que hasta ahora solo se podía entrever como parte del título. Para poder apreciarla de modo más claro, convertiremos nuestro título en la siguiente pregunta:

> ¿Es posible que un director de cine incite ex profeso el sentimiento de *lo siniestro* en sus espectadores, empleando los factores temáticos compilados por Freud en su ensayo *Das Unheimliche*?

Partiendo de esta hipótesis, durante la investigación trazaremos una serie de hipótesis auxiliares que nos ayudarán a responder de modo más completo a la cuestión central arriba formulada.

Una de esas primeras hipótesis de trabajo ya tenemos esbozada en la página 15 dentro de la siguiente cita de Freud: "la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real" (1996: 2504). Sustituyendo la ficción literaria por la cinematográfica, formularemos nuestra primera hipótesis auxiliar:

> ¿La ficción cinematográfica crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real?

1. 2. 3. Objetivos de la investigación

Este trabajo tiene cuatro objetivos que se imponen como la consecuencia de lo anteriormente planteado:

1. Hacer una recapitulación de las investigaciones psicológicas que tienen relación directa con el cine.
2. Averiguar si las investigaciones de la psicología moderna sobre el cine, pueden aportar algunas ventajas a la disciplina de la dirección cinematográfica.

3. Verificar si los españoles, designando algo con el término *lo siniestro*, piensan en lo mismo que los alemanes, nombrando algo con el término *das unheimliche.*
4. Comprobar, dentro del ámbito cinematográfico, el funcionamiento y la eficacia de los "factores temáticos de '*unheimliche*'" compilados por Freud y presentados en nuestro CUADRO 13.

1. 2. 4. Justificación de los objetivos y las hipótesis de trabajo

Para despejar las posibles dudas, creemos que nuestra hipótesis central deja evidente que en este trabajo nos hemos propuesto, como el objetivo primordial, el examen de las posibilidades de la manipulación psicológica del espectador a través del uso metódico de los factores temáticos de lo siniestro recopilados por Freud.

Afirmando esto, somos conscientes que una declaración de esta índole puede provocar un rechazo tajante de la mayor parte de los teóricos que consideran que el cine, siendo un arte, está lejos de cualquier manipulación efectuada a propósito por parte de sus autores.
Sin embargo, hablando de la manipulación psicológica, es indudable que el cine, partiendo desde sus fundamentos tecnológicos, se apoya completamente en las deficiencias de nuestro sistema de percepción que nos crean la ilusión de imagen en movimiento. Un alto grado de manipulación perceptiva lo encontraremos en casi todas las fases tecnológicas de la producción cinematográfica, empezando con los trucos de cine, y la yuxtaposición de las imágenes efectuada durante el montaje.

De todos modos, más que manipulación técnica, en esta tesis nos interesan las posibilidades de manipulación efectuadas tanto en el nivel textual como en la relación emocional que se establece entre el cineasta y su público durante el visionado del film.

En este punto coincidimos con Jean Mitry (1989, Vol. I: 7-43) que considera que el cine, al mismo tiempo que arte, es la industria del espectáculo cuya existencia y futuro en gran medida depende del número de entradas vendidas. Partiendo de esta particularidad, sería ilusorio pensar que durante la producción de las películas, sus autores estén libres de las

influencias y presiones de las personas que lo financian todo. Es notorio que en el sistema de producción de los grandes estudios de Hollywood, el director de una película ni siquiera se consideraba su autor, ya que no solía hacer el guion técnico ni tampoco tomaba las decisiones sobre el montaje definitivo. Aunque, actualmente, en la mayor parte del mundo, los directores se considerasen autores completos de sus películas, esto no significa que siempre dispongan de una libertad de decisión completa.

Es sabido que la manipulación del público comienza con la contratación del director de la película, ya que los productores, siempre que les resulte posible, escogen al realizador con más éxito en la taquilla dentro del género que pretende a producir. Algo parecido sucede con el reparto de los papeles principales porque el interés de los espectadores en buena medida depende de la popularidad de los actores que aparecen en el cartel. "Una vez más no se hace un film para hacer un film: se monta un *negocio*" (Mitry, 1989, Vol. I: 29). A partir de la firma de su contrato, es el director del film la persona que aplica todo su conocimiento relativo al montaje del espectáculo cinematográfico para lograr que el público ría, llore, se excite, tiemble de miedo, anticipe o se identifique con los personajes, alegrándose y sufriendo con y por ellos. De esa implicación emocional del público, en gran parte depende el éxito de ventas de la película en cuestión. Para resumir, una vez elegida la historia y asegurada la financiación, el compromiso principal para conseguir la respuesta deseada, recae sobre el director de película. Por consiguiente, una de las primeras premisas que asume nuestra investigación es que la manipulación psicológica de los espectadores por el director de cualquier película de ficción no solo es posible sino es inherente a su praxis.

Consecuentemente, podemos afirmar que la dirección cinematográfica es una disciplina industrial que exige altos conocimientos técnicos y organizativos, siendo, al mismo tiempo, un oficio integrador que sintetiza trabajos creativos de diversos artistas y artesanos en un único producto. En qué grado se pueda percibir o considerar ese producto de la industria cinematográfica también una obra de arte, depende tanto del poder de la integración estética del director, como de su habilidad para conseguir que el público se involucre emocionalmente con su relato. Una banda sonora majestuosa que acompaña unas imágenes poco acertadas no conmoverá al público de la película. Lo mismo sucederá si los actores, aunque sean de gran renombre, tengan que acatar indicaciones de un guion trivial. Un actor mal dirigido no conseguirá convencer al público ni con las mejores frases, mientras el trabajo del director

artístico, director de fotografía o del montador de la película puede verse seriamente afectado/favorecido por las decisiones del director de la película.

Aunque pudiésemos seguir enumerando más oficios y ramas artísticas que habitualmente intervienen en la creación de un film, pararemos aquí porque ya hemos completado la lista de los componentes esenciales: guion, fotografía, música, decorado, montaje e interpretación. Todas estas creaciones y sus autores dependen de las órdenes del director del film mientras las decisiones de éste dependen de lo que él quiera comunicar o conseguir de sus espectadores. Ya hemos citado una larga lista de las emociones básicas que el director del film puede desear incitar en sus espectadores, pero entre los dos extremos de la comedia y la tragedia caben todavía más estados y procesos mentales bastante más complejos que las simples respuestas emocionales.

Uno de esos estados psíquicos complejos es lo siniestro (*das unheimliche*), el concepto que constituye el tema y el objetivo de esta tesis doctoral. Según Freud, *das unheimliche* entra en la categoría de los "impulsos emocionales –inhibidos en su fin, amortiguados, dependientes de tantas constelaciones simultáneas- que forman por lo común el material de la estética". El fundador del psicoanálisis afirma que su interés por un concepto que pertenece a un ámbito que no es suyo se debe al hecho que el tema se encuentra "descuidado por la literatura estética" (1996: 2483).

Para justificar las razones de elección del mismo tema, nos hicieron falta casi todas las páginas anteriores, de modo que esperamos haber sido suficientemente claros y convincentes. Casi cien años después de la publicación del ensayo *Das Unheimliche* (1919), coincidimos con su autor al constatar que el tema sigue siendo muy poco tratado en la bibliografía profesional, tanto estética, como psicoanalítica o cinematográfica. Apoyándose en una serie de sugerentes ideas y conclusiones que Freud saca de su análisis del concepto de *das unheimliche*, nuestra investigación traslada el enfoque de su interés desde la literatura al cine de ficción. Como ya anticipa nuestra hipótesis central, en los siguientes capítulos intentaremos a averiguar si el director de una película, manejando los factores temáticos de *lo siniestro* aglutinados por Freud, puede conseguir que su público llegue a un estado emocional que se podría identificar como la sensación de *lo siniestro*.

1. 3. Metodología de la investigación

Tratándose de un trabajo orientado hacia la psicología del cine, es evidente que necesitamos abarcar diversas disciplinas como estética, filosofía cognitiva, psicoanálisis, cinematografía, narrativa, música y lingüística. Por tanto, sería totalmente contraproducente intentar abordar este estudio aplicando solo un método de investigación. Ya hemos comentado que uno de los motivos principales para elegir el tema de nuestra tesis tiene su origen en el ensayo *Das Unheimliche* (1919) escrito por Freud hace casi cien años. Si leemos con atención el citado texto, veremos que Freud comienza su estudio aplicando el análisis etimológico y conceptual del mismo término, para pasar luego al análisis comparativo del contenido tanto de las diversas obras literarias, como de las historias médicas y psicoanalíticas de sus propios pacientes.

Como nosotros también tenemos que comenzar con el texto de Freud, transponiendo además sus análisis al universo del cine y contrastando sus ideas con las investigaciones modernas en la psicología y la teoría de la narrativa cinematográfica, los métodos que hemos escogido pertenecen a las diversas ramas de conocimiento. Para ser más explícitos, antes de justificar cada uno de ellos por separado, presentaremos en las siguientes líneas nuestra breve hoja de ruta metodológica:

1. 3. 1. Lista de los métodos analíticos de la tesis

1. Análisis etimológico y conceptual de los términos *das unheimliche y lo siniestro.*
2. Análisis cualitativo de contenido del ensayo con el fin de compilar y evaluar la lista de los factores temáticos de *das unheimliche.*

3. Sistematización y evaluación de las teorías e investigaciones psicológicas referentes al cine.
4. Clasificación histórico-temática, elaboración de la filmografía de la "casa encantada" y el análisis textual-cognitivo de las películas representativas para nuestro trabajo.
5. Análisis comparativo de contenido de las películas y de las obras literarias que han servido como base de su adaptación. También el análisis de los remakes de las películas de la "casa encantada, emblemáticas.
6. Análisis cuantitativo y cualitativo de los datos de IMDb referentes a las películas de la filmografía. Asimismo se tendrán en cuenta otras bases de datos sobre el cine, especialmente las que recopilan las críticas de cine, los indicadores de popularidad (*ratings*) y los datos de las recaudaciones.

1. 3. 2. Justificación de los métodos elegidos

Punto 1. Análisis etimológico y conceptual del ensayo. Objetivamente este punto se compone de dos procedimientos analíticos diferentes, pero en el caso de *Das Unheimliche,* lo etimológico es metodológicamente indivisible de lo conceptual. Se trata de un término que según Freud no existe en los diccionarios de muchas lenguas, y cuyo significado es cercano a lo angustioso y lo espantable (1996: 2484). El análisis etimológico del término tiene el objetivo de aclarar las dudas lingüísticas y definir el concepto en cuestión con la mayor exactitud posible. Lo mismo lo intentó Freud, pero desde el idioma alemán. Nosotros haremos un semejante recorrido pero desde el castellano, siendo este el idioma de nuestra tesis. El análisis conceptual nos servirá para comprender mejor las causas de un acentuado aumento de interés que ha tenido el ensayo de Freud en la teoría del arte en las últimas dos décadas.

Punto 2. Análisis cualitativo de contenido del ensayo. Analizaremos detalladamente el contenido del ensayo *Das Unheimliche* para clasificar y formar una lista exacta de los factores temáticos que Freud considera decisivos para conseguir este efecto en la literatura. La lista de los factores obtenida en esta etapa de nuestra investigación, servirá más tarde

como la herramienta base para analizar el contenido de las películas de nuestra filmografía. Además de compilar la lista de los factores temáticos, se efectuará el análisis comparativo de las ideas, teorías e investigaciones posteriores a Freud, que consideramos relevantes en el estudio del fenómeno *unheimliche.*

Punto 3. Sistematización y evaluación de las teorías e investigaciones psicológicas sobre el cine. Este trabajo trata de los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica pero, como se puede observar, nuestros primeros análisis están orientados hacía el *unheimliche* de Freud y no a la psicología del cine. La razón para posponer la sistematización y la evaluación de las teorías e investigaciones psicológicas referentes al cine ha sido necesaria para poder acotar previamente nuestro campo de interés desde el punto de vista psicológico. La psicología como ciencia engloba gran número de ramas y disciplinas, pero entre ellas, lamentablemente, no existe algo como la psicología del arte o la psicología del cine. Sin embargo, los psicólogos se han interesado desde siempre por el cine como un producto intelectual altamente influyente y significativo en la vida psíquica del hombre moderno. En el Capítulo 3 intentaremos sistematizar los logros de la psicología moderna, con el especial énfasis en las posibilidades de manipulación de las emociones del espectador del cine. A través de las investigaciones psicológicas afines, intentaremos evaluar el funcionamiento de los factores temáticos de *unheimliche* que según Freud pueden evocar el sentimiento en cuestión en los lectores (por lo tanto, también en los espectadores) de las narraciones de todo tipo.

Punto 4. Clasificación histórico-temática y elaboración de la filmografía de la "casa encantada." En el Capítulo 2 se puede consultar el CUADRO 11. (pág. 111) con los datos de IMDb referentes a la casa encantada [*haunted house* en IMDb]. Según el cuadro, hasta agosto de 2015, se rodaron los 381 largometrajes de ficción con la palabra clave principal: *haunted house.* Esta cifra nos aclara, de modo muy ilustrativo, por qué nos resultaría absurdo tomar una cantidad tan elevada de películas como el objeto de análisis. Efectivamente, la lista de 381 títulos sería tan larga que ni siquiera tendría sentido incluirlas todas en una filmografía general de la casa encantada.[9] Debido a una muestra tan elevada, hemos tenido que reducir el volumen de nuestra filmografía basándonos en los siguientes criterios: temporal, la

[9] Comenzando desde el año 1900, en *Internet Movie Data Base* (www.imdb.com) podemos encontrar 142 películas que en su título contienen la frase "*haunted house*" = "casa encantada". (Consultado: 15/08/2015 en http://www.imdb.com).

importancia del film en la historia del cine, el país de producción, el prestigio del autor o los premios obtenidos, y la posibilidad del análisis comparativo de las historias "recurrentes". Como el Capítulo 4 está por completo destinado a la elaboración y el análisis de la filmografía volveremos sobre todos estos aspectos más adelante.

Punto 5. Análisis comparativo de contenido de las películas y de las obras literarias que han servido como base de su adaptación.

Una vez determinada la lista de películas a examinar, pasaríamos al análisis comparativo de contenido de las películas importantes para esta investigación. Para descubrir cómo funciona el efecto *unheimliche* en el cine que trata de una casa encantada, hemos optado por realizar el análisis comparativo de contenido de diversas producciones que han tenido sus remakes o/y que se filmaron como adaptaciones de las obras literarias, previamente publicadas y reconocidas. Consideramos que es de importancia decisiva para este trabajo, conocer qué omisiones de los factores *unheimliche* se hicieron en la película en comparación con la novela correspondiente y/o qué fue lo que omitieron o añadieron los directores de los remakes modernos. A partir de este punto, introduciremos en nuestro estudio un componente importante de la investigación experimental, aplicando el análisis cuantitativo basado en nuestra tabla de los factores temáticos de *unheimliche.* Para compilar esa lista sabemos que Freud usó el psicoanálisis de sus pacientes y de diversos cuentos, pero también aplicó el método de introspección, basándose en sus propias vivencias y sentimientos. En nuestro trabajo, en cambio, prescindiremos por completo de la introspección y del psicoanálisis. Consideramos que Freud en *Das Unheimliche* nos proporcionó una dosis de subjetividad tan excesiva que es imprescindible objetivar nuestra investigación verificando sus hallazgos desde un punto de vista más científico.

Con este fin, comprobaremos en qué medida se repiten los factores temáticos de lo siniestro en las películas seleccionadas, para más tarde poder verificar de qué manera su acumulación y repetición afecta y se percibe por el espectador. Para la primera parte de este experimento disponemos del citado cuadro de los factores temáticos y los films analizados. La segunda parte, referente a la percepción de *unheimliche* de parte de los espectadores, podría efectuarse confeccionando unos cuestionarios específicos que se repartirían entre los participantes del experimento que lo rellenarían durante o después de unas proyecciones privadas.

Sin embargo, creemos que sería poco acertado, si no erróneo, estudiar un estado mental tan complejo como *unheimliche*, rellenando cuestionarios y sometiendo al público a los experimentos de laboratorio. El mismo Freud comenta que "una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos". (1996: 2483). Si aceptamos esta observación, queda evidente que sería muy poco probable que un cuestionario sobre los impactos de las escenas "siniestras" en una película pudiera proporcionarnos los datos objetivamente relevantes para nuestra investigación. Sería cuestionable todo, desde la muestra de los participantes, hasta el modo de medir el grado de *unheimliche* percibido, sabiendo que ese sentimiento, volvemos a citar a Freud, se manifiesta de modo "extremadamente dispar en los distintitos individuos". Para paliar ese obstáculo, hemos recurrido al siguiente procedimiento analítico:

Punto 6. Análisis cuantitativo y cualitativo de los datos procedentes de IMDb

A pesar de haber descartado el uso de toda clase de encuestas y entrevistas analíticas que nos habrían podido servir para averiguar las sensaciones de los espectadores del cine *unheimliche*, tenemos que admitir que en ningún momento no hemos tenido la intención de prescindir de las impresiones personales del público. De hecho, consideramos esas impresiones una parte esencial de nuestra investigación, debido a que el recuento mencionado de los factores de *unheimliche* no aporta casi nada si no se puede contrastar con las opiniones de los espectadores de las mismas películas.

CUADRO 1. - Datos de calificación y del número de reseñas escritas por los usuarios registrados y los críticos oficiales.[10]

La buena noticia es que esas valoraciones ya existen y están accesibles al público a través de las diversas bases de datos sobre el cine mundial, como es por ejemplo la Internet Movie Data Base [IMDb.com].

Consideramos esta última base de datos la más adecuada para nuestro trabajo porque, junto a los datos detallados referentes a cada película desde el año 1900, presenta índices de algo que denominan con términos: *rating, boxoffice* y *review* [calificación de usuarios, ingresos en taquilla y reseñas]. En el CUADRO 1 podemos observar de modo directo a qué datos remitimos. En la línea de la estrella amarilla, podemos ver que la nota media de los votos proporcionados por 24.464 usuarios de IMDb es 7,6 de diez. Y que 367 usuarios de la base han dejado sus reseñas sobre la película. Además, si nos interesan las opiniones de los críticos profesionales que trabajan en los medios de comunicación oficiales, podemos acceder a 127 críticas escritas.

[10] Fuente: IMDb - http://www.imdb.com/title/tt0057129/?ref_=nv_sr_4 (Consultado: 15/08/2015)

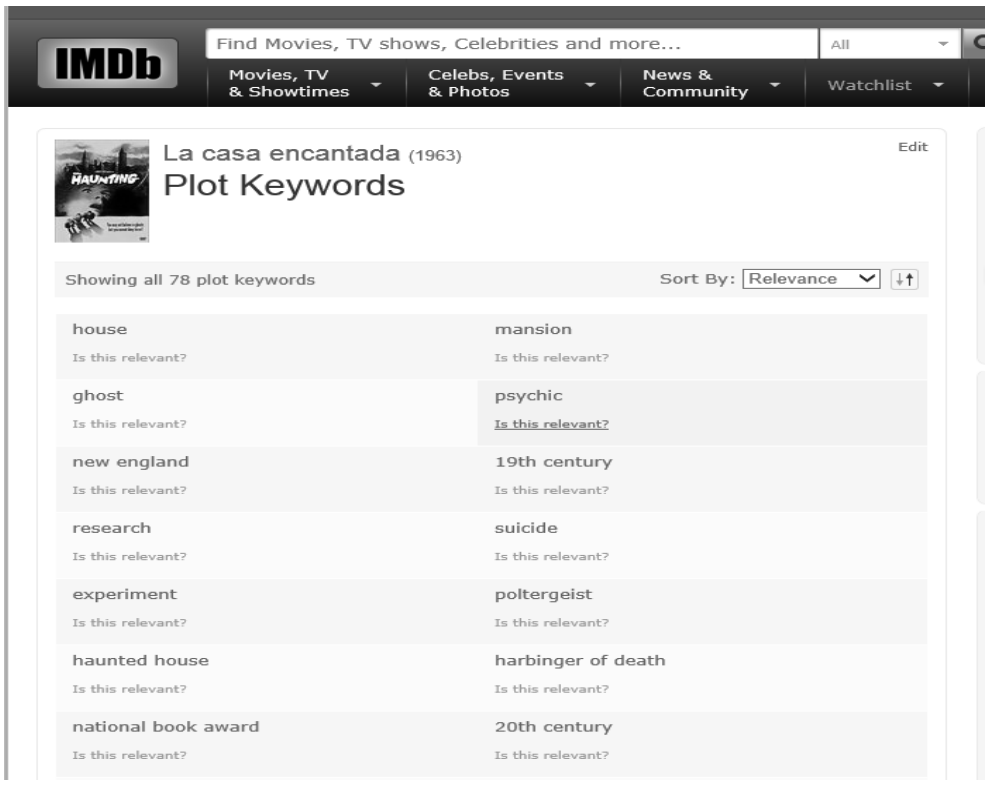
Creemos que se trata de una muestra más que suficiente para conseguir las impresiones relevantes del público sobre una película que se estrenó en 1963.[11] Por supuesto, esas impresiones no están presentadas en forma de un cuestionario, pero si buscamos en los textos de las reseñas en bruto las palabras y frases que coinciden con los factores temáticos compilados de Freud, obtendremos una opinión bastante real sobre los sentimientos que evoca la película. Creemos que un procedimiento efectuado de este modo podría proporcionarnos unos índices del impacto de *unheimliche* bastante más fiables de los que pudiéramos obtener con unas encuestas diseñadas con ese propósito y realizadas con unos grupos de participantes de un tamaño insignificante en comparación con los usuarios de IMDb.

Ciertamente, hablando del tamaño de la muestra que nos proporciona esta base de datos, desde esta perspectiva ya queda patente que será casi inabarcable analizar la totalidad de esas reseñas, aunque solo se trate de la búsqueda de una serie de palabras clave que necesitemos. 367 reseñas de solo 10 líneas de texto en media, nos generarían unas 122 páginas de información sobre la película *The Haunting.* Para hacer más eficiente nuestra investigación, hemos tenido que idear unos modos de preselección de esos datos tan importantes para nuestro análisis. El primero de ellos, por ejemplo, sería recoger cinco reseñas de los usuarios más antiguas y sumarles otras cinco más recientes. El segundo método de reducción de datos obtenidos de los espectadores, sería analizar solo las críticas oficiales publicadas en los medios de gran prestigio como por ejemplo: *New York Times, Variety, Time Magazine, Washington Post*, *Chicago Sun-Times* (Roger Ebert). etc. Leyendo la frase anterior cualquiera puede impugnar la idea de usar las opiniones de los críticos de cine para determinar si una película es más o menos *unheimliche.* No obstante, nosotros estamos convencidos que analizar la crítica del cine sería un método igual de válido que analizar solo las reseñas de los usuarios. Siendo la crítica de cine al mismo tiempo que oficial, también muy personal y muchas veces arbitraria, consideramos que podemos encontrar en ella las huellas de los sentimientos y emociones que necesitamos para confirmar el impacto de *unheimliche.* Asimismo, encontrar que solo un crítico califica esa película como *uncanny* o *eerie* [sinónimos de *unheimliche* en inglés] puede significar muy poco, pero si en tres de cinco

[11] En diversas universidades (sobre todo en los departamentos de estadística, matemática e informática) se pueden consultar ejemplos e investigaciones referentes al procesamiento de los datos de IMDb. Destacamos dos de ellos por considerarlos ilustrativos para el método que estamos describiendo en este apartado: http://www.iua.upf.es/formats/formats3/cod_e.htm (Consultado el 15/08/2015) y https://seelio.com/w/174n/a-research-on-the-relationship-of-movie-rating-on-imdb-and-rotten-tomatoes (Consultado el 15/08/2015).

críticas analizadas aparecen las mismas palabras (o sus sinónimos), esa coincidencia puede ser muy indicativa para nuestra investigación.

El tercer modo de reducir el número de datos, sería buscar los factores de *unheimliche* solo entre las palabras clave (*keywords*). En el CUADRO 2 podemos observar el principio de la lista de 78 palabras clave que los contribuyentes anexaron a la película *The Haunting* (Wise, 1963). No hace falta más que un vistazo rápido para darnos cuenta que cinco de las 14 palabras que podemos ver en esta captura de la pantalla, pertenecen al dominio de *unheimliche: ghost, haunted house, psychic, poltergeist* y *harbinger of death*.



Cuadro 2. Lista de Keywords para *The Haunting* (1963) [12]

Las *plot keywords* en IMDb, según declaran sus administradores en *Help*,[13] se generan cada vez que se abre una nueva ficha de la película y la persona autorizada perteneciente a la productora oficial introduce los datos correspondientes. Una vez abierta la ficha, cualquier otro contribuyente puede añadir sus palabras claves o proponer que se quitasen las ya existentes, si no las considera relevantes. Para eso disponen de enlace-botón "*Is this*

[12] Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0057129/keywords?ref_=tt_stry_kw (Consultado: 15/08/2015)
[13] Fuente: http://www.imdb.com/help/?ref_=nb_hlp (Consultado: 15/08/2015)

relevant?" que se puede ver debajo de cada *keyword* del Cuadro 2. La *palabra clave* declarada como no relevante no va a desaparecer automáticamente, hasta que no tenga más votos en contra que a favor de ella. Después de este rápido resumen podemos deducir que el sistema de *keywords* de IMDb es bastante fiable porque se trata de un proceso que se desarrolla desde hace más de veinte años y que es muy robusto gracias a los grandes números de los participantes que evalúan los films o definen su carácter adjudicándoles las palabras clave que consideran más adecuadas.

Ahora solo queda por definir cuál de los tres sistemas mencionados, usaremos para analizar nuestra filmografía en la búsqueda de las huellas de *unheimliche.*

Aunque el análisis de contenido de las reseñas de los usuarios ordinarios nos parece el método más fiable debido al mayor número participantes, optaremos por el análisis de las críticas publicadas en los medios, porque podemos limitar la muestra a una serie más manejable de las revistas o de los críticos con una actividad continuada y reconocida. No obstante, volveremos a las reseñas de los usuarios ordinarios si tenemos que analizar una película que no dispone de más de tres críticas profesionales. El segundo método de análisis basado en *plot-keywords* lo emplearemos como una fuente de datos paralela a las críticas profesionales. Esto quiere decir que el sistema de las palabras clave reforzará o debilitará el valor los datos obtenidos a través del análisis de las críticas.

***

Antes de finalizar este apartado tenemos que añadir que el sistema de citas y referencias de esta tesis sigue el Manual de estilo APA, Versión 6, publicado en: http://www.apastyle.org/ (Consultado: 15/08/2015). La estructura formal del trabajo está basada en el documento "Aspectos formales de la memoria para optar al grado de doctor" publicado en: https://documentacion.ucm.es/data/cont/docs/15-2015-01-15-aspectos_formales_tesis.pdf (Consultado: 15/08/2015)

1. 4. Estado de la cuestión

Como ya hemos comentado al comienzo de la Introducción, el tema principal de esta tesis es *la psicología de la dirección cinematográfica* con un especial énfasis en *lo siniestro en el cine de la casa encantada*. Por tanto, hablando del *estado de la cuestión* de nuestro objeto de investigación, tendremos que tener en cuenta los siguientes apartados bibliográficos:

1. Psicología del cine y de la dirección cinematográfica.
2. Los estudios sobre *Das Unheimliche* después de Freud.
3. Investigaciones académicas sobre el tema de *unheimliche* en el cine.

1. 4. 1. Psicología de cine

Teniendo en cuenta que uno de los primeros libros sobre el cine, ha sido escrito hace casi cien años por un eminente psiquiatra, con el título *The Film: A Psychological Study*, (Münsterberg, 1916), resultaría bastante razonable, casi un siglo después, esperar que dispusiéramos de una extensa bibliografía de trabajos orientados hacia la psicología de cine.

Lamentablemente, la situación está lejos de las brillantes perspectivas que vaticinaron, primero Hugo Munsterberg y Rudolf Arnheim, dieciséis años después, con su libro *Film als Kunst* [*El cine como arte*] publicado en 1932. Paradójicamente, hasta ahora se han escrito muchísimos libros y artículos sobre los diversos aspectos psicológicos del cine, pero los dos autores citados siguen siendo casi tan actuales como en los tiempos cuando se publicaron sus libros. La razón es que, en la actualidad, los títulos que más se parecen a la obra que podríamos designar como la *psicología del cine*, siguen siendo los trabajos citados de esos dos eminentes psicólogos. Si admitimos que la bibliografía sobre la psicología del cine es casi inexistente, es muy fácil llegar a la conclusión de que los trabajos e investigaciones dedicados la psicología de la dirección cinematográfica, siendo una área más estrecha,

todavía tengan menos representación en la literatura psicológica. Un caso muy ilustrativo de la situación editorial en este área es la bibliografía publicada en el libro *Psychology at the Movies* (Young, 2012). Por desgracia, no podemos publicarla íntegra, porque ocuparía más de diez páginas de nuestra tesis. Sin embargo, como la citada bibliografía, cuyo autor es psiquiatra y psicólogo clínico, refleja perfectamente el estado de la cuestión referente a la psicología del cine, seleccionaremos a continuación solo los títulos que tengan una relación directa con nuestro tema y que están publicados en forma de libro.

Anderson, J.D. (1996) *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory.* Southern Illinois University Press, Carbondale, IL.

Bordwell, D. (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Harvard University Press, Cambridge, MA.

Bordwell, D. and Carroll, N. (eds) (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* University of Wisconsin Press, Madison, WI.

Bryant, J. and Zillmann, D. (eds) (1991) *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes.* Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ.

Carroll, N. (1999) *Film, emotion, and genre, in Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (eds C. Plantinga and G.M. Smith), John Hopkins University Press, Baltimore, MD, pp. 21–47.

Fleming, M. and Manvell, R. (1985) *Images of Madness: The Portrayals of Insanity in the Feature Film.* Associated University Presses, Cranbury, NJ.

Gabbard, G.O. and Gabbard, K. (1999) *Psychiatry and the Cinema,* 2nd edn, American Psychiatric Press, Washington, DC.

Greenberg, H.R. (1993) *Screen Memories: Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch.* Columbia University Press, New York, NY.

Grodal, T. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition.* Oxford University Press, New York.

Iaccino, J.F. (1998) *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes.* Praegers, Westport, CT.

Indick, W. (2004) *Movies and the Mind: Theories of Great Psychoanalysts Applied to Film.* McFarland, Jefferson, NC.

Jones, G. (2002) *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super Heroes, and Make-Believe Violence.* Basic Books, New York, NY.

Kaplan, E.A. (1990) *Psychoanalysis and Cinema.* Routledge, New York, NY.

Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* Princeton University Press, Princeton, NJ.

McGinn, C. (2005) *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact.* Pantheon Books, New York, NY.

Packer, S. (2007) *Movies and the Modern Psyche.* Praeger, Westport, CT.

Plantinga, C. (1999) The scene of empathy and the human face on film, in *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (eds C. Plantinga, and G.M. Smith), The John Hopkins University Press, Baltimore, MD, pp. 239–255.

Plantinga, C. (2009) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience.* University of California Press, Berkeley, CA.

Plantinga, C. and Smith, G.M. (eds) (1999) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion.* The John Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Singh, G. (2009) *Film after Jung: Post-Jungian Approaches to Film Theory.* Routledge/Taylor & Francis, New York, NY.

Solomon, G. (2001) *Reel Therapy: How Movies Inspire You to Overcome Life's Problems.* Lebhar-Friedman Books, New York, NY.

Spoto, D. (1983) *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock.* Little, Brown, Boston, MA.

Staiger, J. (1992) *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema.* Princeton University Press, Princeton, NJ.

Staiger, J. (2000) *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception.* New York University Press, New York, NY.

Tan, E.S. (1996) *Emotion and the Structure of the Narrative Film: Film as an Emotion Machine.* Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.

Weaver, J.B. and Tamborini, R. (1996) *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions.* Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.

Después de reducir casi diez veces el número de las referencias bibliográficas, recopiladas en uno de los más recientes libros dedicados a la psicología de cine (Young, 2012), intentaremos a sacar algunas conclusiones importantes sobre el estado de la cuestión del desarrollo de la psicología de cine:

- La mayor parte de la bibliografía citada se repite en la bibliografía de nuestra tesis, lo que indica que nuestra investigación sobre la psicología de cine está bien encaminada.
- Casi todos los títulos citados proceden del mundo anglosajón mientras en nuestra bibliografía abarcamos las publicaciones de una decena de países. Por lo tanto, eso podría significar que nuestro trabajo engloba un campo de investigación más universal.

- Todos los libros, salvo el de Kracauer (1947) están publicados después de 1980. Además, 22 de 26 títulos que aparecen en esta bibliografía están escritos a partir del año 1990. Este dato confirma que a partir de los años noventa se registra un crecimiento de interés persistente en el campo de la psicología del cine.
- No existe ningún título que menciona la dirección de cine, pero varios de ellos mencionan el cine como un fenómeno que crea significado, genera emociones, ayuda a resolver problemas, opera con arquetipos, interactúa con la mente, evoca miedo o empatía, usa motivos de locura y de lo insano y causa las reacciones de todo tipo en su público. Reunido todo lo mencionado en un libro voluminoso, podría formar el primer volumen de nuestra todavía hipotética psicología de cine.
- Solo una cuarta parte de los textos citados está firmada por los psicólogos de profesión. Los que siguen el trabajo del grupo de investigadores cinematográficos de orientación cognitivista reconocerán los nombres de Bordwell, Plantinga, Carroll, Tan, Grodal. La mayor parte de ellos son filósofos cognitivistas que consideran la psicología como una disciplina afín a la suya. De hecho, en sus libros suelen aparecer los artículos escritos por los psicólogos experimentales.
- Tal y como esperábamos, ni un solo título incluye la palabra *uncanny* [*unheimliche*, lo siniestro], ni ninguno de sus sinónimos en inglés. Aunque, si lo miramos de modo más analítico, podremos registrar las palabras que coinciden o están muy cerca de los factores temáticos de *unheimliche:* miedo, locura, insano, horror, psicoanálisis, ciencia-ficción (sobrenatural), etc.

Con esto terminaríamos el repaso de publicaciones sobre la psicología del cine en el mundo anglosajón. Sin embargo, la bibliografía que acabamos de resumir solo es la punta de iceberg de las investigaciones psicológicas en todo el mundo. En este punto, sin entrar en el análisis de las ediciones de otros países, mencionaremos cuatro libros españoles que consideramos importantes para nuestra investigación en el campo de la psicología del cine:

Liébana, T. (2003) *El cine en el diván; El lado oscuro de los héroes de cine,* Madrid: Punto de lectura.

Moreno Martín, F. y L. Muiño, (2003) *El factor humano en la pantalla. Un paseo por la psicología desde el patio de las butacas,* Madrid: Editorial Complutense.

García García, A. (ed.) (2006) *Psicología y cine: vidas cruzadas*, Madrid: UNED

Zumalde, I. (2011) *La experiencia fílmica: Cine, pensamiento y emoción,* Madrid: Cátedra.

Los autores de los primeros tres libros son psicólogos, mientras el último autor es profesor de teoría del cine en la Universidad del País Vasco. Las cuatro publicaciones son relativamente muy recientes, además de poseer un valor añadido por constituir casi la totalidad de los estudios españoles sobre el tema de la psicología del cine. Este hecho les confiere un lugar privilegiado en nuestra bibliografía, así que tendremos que volver a ellos en varias ocasiones. Entre los cuatro textos, destacamos el libro de Imanol Zumalde como una de las obras esenciales en la consolidación de los estudios estrechamente relacionados con la psicología del cine.

1. 4. 2. Desarrollo de los estudios sobre *Das Unheimliche* después de Freud.

Aunque parezca paradójico, tenemos que constatar que hemos registrado muchísimo más textos publicados sobre el ensayo *Das Unheimliche* que sobre los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica. Es evidente que la comparación anterior es bastante engañosa porque ya hemos dicho que no existen libros ni artículos que vinculen estas dos disciplinas. Lamentablemente, tal y como acabamos de ver, el problema es que apenas haya estudios dedicados a la psicología de cine en general. Por consiguiente, si admitimos como correcta la primera frase de este párrafo, se nos impone de modo inevitable la siguiente cuestión: ¿Por qué se escribieron mucho más artículos sobre un concepto tan ambiguo como *unheimliche* que sobre la psicología de cine cuya constitución parece tan inminente como necesaria?

Conseguir una contestación convincente a la pregunta anterior, sería casi como finalizar una parte importante de nuestro trabajo, porque la respuesta que aquí planteamos es precisamente uno de los objetivos de esta tesis. El creciente interés científico por el fenómeno de *das unheimliche* probablemente tenga mucho que ver con la misma naturaleza del concepto en cuestión. Y de qué naturaleza se trata, queda al descubierto solo con ver la lista de los factores temáticos de *unheimliche* (CUADRO 13). Ciertamente, todo lo que figura en ella, "pide a gritos" una inaplazable revisión. Hasta el mismo concepto *das unheimliche* es un

enigma que el mismo Freud no consiguió resolver en treinta páginas de su ensayo dedicadas exclusivamente a este asunto.

Uno de los primeros trabajos que analizan en profundidad el ensayo citado se titula "Ficción y sus Fantasmas: Lectura de *Das Unheimliche* de Freud" (Cixous, 1972). En el capítulo siguiente hablaremos de este estudio con más detalle. Sin embargo, aquí lo citamos solo para argumentar nuestra hipótesis sobre los orígenes de gran confusión y ruido que se que se montó alrededor del ensayo de Freud. La autora del artículo que estamos citando, imputa a Freud una serie de fallos metodológicos que le llevaron a un callejón sin salida. Según Cixous, y nosotros coincidimos completamente con ella, Freud asume la personalidad de Jentsch y "entra en la escena en el doble papel" convirtiéndose así en "analista y sujeto de análisis." El resultado es parecido a una "extraña novela teórica" donde el autor define *Unhemliche* como algo que es "al mismo tiempo el 'dominio' y el 'concepto'... El enigma de *unheimliche* tiene su respuesta en la literatura, clama Freud... y esa es la única respuesta fiable que ofrece" (Cixous, 1976: 529-532).

Para aclarar lo que dice esta profesora de la literatura inglesa, resumiremos con un simple enunciado con el que, además, concordamos decisivamente: *Freud en su ensayo no ofreció una respuesta fiable*. Es muy probable que el aumento progresivo de los trabajos posteriores dedicados al concepto de *unheimliche* se deba en buena medida a ese vació teórico que se quedó tras la publicación del ensayo. Si tenemos razón en ello, la secuencia lógica del desarrollo del asunto sería la siguiente:

- Publicación de *Das Unheimliche* (1919).
- Casi cuarenta años de silencio editorial por falta de información y por el desconocimiento del idioma alemán.
- Las primeras traducciones (la española en 1943).
- Las primeras citas y periodo de conceptualización gracias a los trabajos y conferencias de los autores de prestigio (Lacan 1962; Todorov, 1970; Kofmann, 1973; Weber, 1973; Cixous, 1976; Kristeva, 1982; Trías, 1982; etc.).
- Gran afluencia de publicaciones sobre el tema a partir de los años 90 con la apertura de las líneas de investigación en diversas universidades del mundo, incluida España.

Siguiendo nuestro método de recapitulación del estado de la cuestión, presentaremos en las siguientes líneas una pequeña lista de títulos que consideramos esenciales para nuestra investigación y a los que, por lo tanto, volveremos con más detenimiento en el siguiente capítulo dedicado al concepto de *unheimliche.*

Weber, S. (1973) *The Slide Show, or: Remarks on a Canny Moment.* MLN, Vol. 88, Nº 6, Comparative Literature, (Dec. 1973: 1102-1133).

Cixous, H. (1976) Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unhemliche* (The "Uncanny"). *New Literary History 7-3*

Trías, E. (1982) *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Editorial Ariel.

Vidler, A. (1992) *The Architectural Uncanny*. Essays in the Modern Unhomely. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Royle, N. (2003) *The uncanny,* Manchester: Manchester University Press

Masschelein, A. (2011) *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory,* Albany: State University of New York Press

Acabando este apartado de la bibliografía general de trabajos sobre *unheimliche* añadiremos que Internet tiene centenares de páginas dedicados a este tema. Por el volumen de autores y textos publicados, destaca la revista on-line: Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Leuven (Bélgica): http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/uncanny.htm y http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/8 (Consultado: 15/08/2015). En los enlaces proporcionados se pueden consultar dos volúmenes completos de la revista, dedicados al concepto *Das Unheimliche* [*The Uncanny*]

1. 4. 3. Investigaciones académicas sobre el tema de *unheimliche* en el cine.

En el apartado de las tesis doctorales y trabajos del master de nuestra bibliografía, presentamos nueve títulos en inglés relacionados de modo directo o indirecto con el fenómeno de *Uncanny* [*Unheimliche*] en cine, literatura y hasta en la robótica. Siete de nueve de esas tesis datan a partir del año 2010, lo que nos hace deducir que en los últimos cinco

años se han presentado casi cuatro veces más investigaciones doctorales con este tema que en los diez años anteriores.

Volviendo a España, tenemos que subrayar que un auténtico punto de inflexión en la línea de los estudios sobre *unheimliche* fue la publicación de un pequeño pero, por su título, muy atractivo libro *Lo bello y lo siniestro* (1982). Escrito por el catedrático de filosofía, Eugenio Trías, este texto se ha convertido en un innegable precursor de casi la totalidad de las investigaciones relacionadas con *lo siniestro* (*das unheimliche)* en el arte, en este país.

También es cierto que tuvieron que pasar casi diez años más para que aparecieran las primeras publicaciones sobre el tema, primero en las revistas españolas y luego, en los cursos de doctorado en diversas universidades. En primer lugar tenemos que mencionar los seminarios del profesor J. González Requena en el curso del doctorado comenzado en 1990/91 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, continuado en sus posteriores escritos de los que destacamos las publicaciones de 1990/91, 1997 y 1998 que figuran en nuestra bibliografía.

Fruto de los estudios que comenzaron con Trías en 1982, hoy día en España tenemos varias tesis doctorales dedicadas a *lo siniestro* en el arte. Según la base de datos TESEO, en agosto de 2015 existían doce tesis doctorales con la palabra *siniestro* en el título. Sin embargo, como la mitad de ellas usa el término *siniestro* relacionándolo con accidentes y compañías de seguro, prescindiendo de esos trabajos, hemos obtenido una bibliografía de seis tesis doctorales que contienen la palabra *siniestro* en el título y están vinculadas con el arte, la literatura, la fotografía o el cine. Por nuestra cuenta hemos añadido dos tesis más, aunque todavía no figuren en Teseo, pero que hemos podido consultar porque están presentadas en esta facultad. Para resumir, las ocho tesis doctorales con el tema de *lo siniestro* son estadísticamente mucho más significantes que las anglosajonas, teniendo en cuenta la población de España, en comparación con los nueve títulos en inglés que proceden de los EEUU y Canadá. Consideramos que como mínimo cuatro de esos trabajos (Finol Benavides, 2014; Gordo Sánchez, 2004; López Villarquide, 2014 y Sapró Babiloni, 2010) son suficientemente importantes para nuestra investigación para que volvamos a ellos en el siguiente capítulo. Sin entretenernos ahora con los detalles de las tesis citadas, solamente anticiparemos que tenemos un punto de vista bastante diferente que el adoptado por los autores que acabamos de citar. Debido a ello consideramos que nuestro estudio es

imprescindible, si no por otra razón, al menos como algo que arroja más luz al campo común de nuestra investigación.

Como ejemplo de las diferentes prioridades y puntos de vista, volvamos por un momento a los seis libros que destacamos en el apartado anterior como obras esenciales para entender el concepto de *Das Unheimliche.* Pues, de las cuatro tesis españolas en cuestión, todas, en la bibliografía, tienen referencia a Eugenio Trías, pero sola una de ellas tiene a Cixous, una a Vidler y una a Weber. Lamentablemente, dos de los libros más emblemáticos sobre *das unheimliche,* no se mencionan en ninguna de las cuatro tesis españolas. El problema de esta omisión es que estamos hablando de dos únicos estudios monográficos sobre el concepto de *uncanny* escritos en la lengua inglesa. El primero es *The uncanny* de N. Royle (2003) y el segundo es *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century*, escrito por A. Masschelein en 2011. En el Capítulo 2 intentaremos a remediar este olvido, prestando la debida atención a esas dos obras.

1. 5. Estructura del trabajo

Esta tesis se compone de cinco capítulos, la bibliografía con un anexo al final y la filmografía.

En el CAPÍTULO 1, que estamos finalizando con este apartado, se explican los motivos que nos guiaron para emprender la investigación sobre los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica en general y sobre el efecto de *lo siniestro* en particular. Después de la introducción general, se presenta el objeto del estudio, las hipótesis, los objetivos de la investigación y la metodología aplicada. En el apartado sobre el estado de la cuestión se analiza la bibliografía existente sobre el tema.

El CAPÍTULO 2, partiendo de la exigencia de definir a fondo el objeto del estudio, arranca aclarando las dudas conceptuales y lingüísticas sobre el término *lo siniestro.* En este esfuerzo seguimos las pistas de Freud, quien partió desde el estudio etimológico del vocablo

unheimliche, para luego contrastar los resultados obtenidos a través del análisis de la literatura y de sus experiencias procedentes de los casos clínicos. Como es lógico, nuestra investigación etimológica aborda el asunto desde el punto de vista de la lengua española. El objetivo de este capítulo es la verificación del grado de la coincidencia semántica entre los términos *das unheimliche/lo siniestro* en alemán y español, respectivamente. A continuación se confecciona una lista de los factores temáticos de *unheimliche* propuestos por Freud con el objetivo de usarla como herramienta de análisis de las películas de nuestra filmografía. El capítulo termina con un detallado análisis del fenómeno de *lo siniestro* en los estudios posteriores a la publicación del ensayo de Freud.

El CAPÍTULO 3 reúne y presenta las investigaciones sobre el cine, efectuadas dentro del marco de la psicología científica. Nuestro objetivo, como ya anticipamos explicando los motivos de este estudio, será sistematizar las teorías más importantes de orientación psicológica, intentando encontrar entre ellas una serie de puntos comunes, referentes a nuestro tema sobre los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica. Los resultados de esta indagación psicológica sirven tanto para contrastar las ideas de Freud sobre *unheimliche*, como para comprobar el funcionamiento de la lista de los factores temáticos, confeccionada en el Capítulo 2 en forma de la herramienta/cuestionario para análisis de las películas de nuestra filmografía.

En el CAPÍTULO 4 se efectúa el análisis de diversas películas que tienen como motivo central la casa encantada/siniestra. Tenemos que subrayar que en este trabajo consideramos el término de la *casa encantada* mucho más elástico de lo que suelen admitir los adeptos de ese tipo de cine. Se comienza con el análisis de las películas típicas del subgénero de *haunted house*, con un castillo gótico infestado por los espíritus malignos, para continuar con las viviendas en forma de naves espaciales, hoteles en la montaña, estaciones polares o como simples bocetos de una casa dibujada en el cuaderno de una niña.

En el CAPÍTULO 5 se presentan los resultados y las conclusiones de esta investigación.

CAPÍTULO 2

2. 1. *Das Unheimliche* - Lo Siniestro

Siguiendo nuestro plan de trabajo expuesto en la *Introducción*, en este capítulo, en primer lugar, intentaremos verificar a qué se refiere Freud cuando analiza el término *das unheimliche* en su ensayo (1919) que se titula del mismo modo. Esta comprobación nos servirá para asegurarnos a la vez si estamos pensando en lo mismo que Freud, cuando leemos el título *Das unheimliche* traducido en castellano, como "Lo siniestro".[14]

Como ya señalamos, fue Tzvetan Todorov quien nos instigó esta duda lingüística afirmando que "*... la pure littérature d'horreur appartient a l'étrange*" (1970: 52), usando la palabra francesa *l'étrange* (= lo extraño) como la traducción directa de *das unheimliche* en alemán. Verificando que en francés existe el término "*sinistre*" (= *funeste, mauvais, augure, funèbre, lugubre, menaçant*)[15] (GRLF, 1986), que se traduce en español como "lo siniestro", la primera idea que se impone al leer el texto de Todorov es que una de las dos traducciones citadas del ensayo es incorrecta. O sea, si el semiólogo francés tuviese razón, el ensayo *Das Unheimliche* en castellano debería traducirse como "Lo extraño", en vez de "Lo siniestro", y en este caso podría cuestionarse la fidelidad del conjunto de las traducciones de la obra de Freud en España. Esta hipótesis supone una objeción importante, aunque fácilmente justificable, porque en los diccionarios más importantes de la lengua castellana no

---

14 En España el ensayo "Lo siniestro" está incluido en S. Freud (1996) Obra completa, Tomo III, Madrid: Biblioteca Nueva en la traducción de L. López Ballesteros y de Torres.

15 Para un hispanohablante es fácil entender el significado de las palabras citadas sin utilizar ningún diccionario, porque en castellano se escriben casi del mismo modo.

encontramos el término "lo extraño" en la lista de acepciones referentes al vocablo "lo siniestro". El Diccionario de la Real Academia Española[16] confirma nuestras dudas ofreciendo una decena de significados sin ninguna relación con la palabra "extraño".

> Siniestro, tra. (Del. Lat. sinister, -tri) adj. 1. Dicho de una parte o de un sitio: Que está a la mano izquierda || 2. Avieso y malintencionado. || 3. Infeliz, funesto o aciago || 4. m. Daño de cualquier importancia que puede ser indemnizado por una compañía aseguradora. || 5. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. || 6. Der. En el contrato de seguro, concreción del riesgo cubierto en dicho contrato y que determina el nacimiento de la prestación del asegurador. || 7. Mano izquierda (|| la opuesta a la derecha) (DRAE, 2012).

Una consulta en la bibliografía de los trabajos de Freud en francés sorprende todavía más porque en Francia el ensayo *"Das Unheimliche"* no está traducido como lo hizo Todorov, empleando la palabra "*L'étrange*", ni tampoco, como era de esperar por analogía con la traducción española, como "*Le sinistre*", sino con la frase "*L'inquiétante étrangeté*".[17] Por consiguiente, si la obra completa de Freud, en vez desde el alemán, se hubiera traducido desde francés al castellano, en España tendríamos una referencia bibliográfica suya anotada como "*La extrañeza inquietante*" y debido a eso, el subtítulo de nuestra tesis doctoral sería "*La extrañeza inquietante* en el cine de la casa encantada".

Esta última suposición nos advierte de que deberíamos analizar con más profundidad el texto en su versión original porque, después de analizar la etimología del término en diversos idiomas, Freud indica que *"Aber die Wörterbücher, in denen wir nachschlagen, sagen uns nichts Neues, vielleicht nu darum nicht, weil wir selbst Fremdsprachige sind."* (1982: 245)[18], (= "... los diccionarios no nos dicen nada nuevo, quizá simplemente porque esas lenguas no son nuestras.") (1996: 2484).[19]

Debido a que el término *lo siniestro* entra en el título de esta tesis doctoral, no podemos admitir la definición de Freud sin una detallada comprobación previa. Siguiendo su ejemplo,

---

16 Adelante usaremos la abreviatura DRAE.

17 L'inquiétante étrangeté et autres essais, (Freud, 1985).

18 Para este trabajo usaremos la reimpresión del texto original de 1919 de *Imago*: S. Freud (1982) "Das Unheimliche" en *Studienausgabe, Psychologishe Schriften, Band IV,* Frankfurt am Main: Fisher Wissenshaft.

19 En adelante, al usar la cita de "Das Unheimliche" de Freud en alemán, citaremos también lo mismo en castellano usando la traducción de López Ballesteros de "Lo siniestro", en S. Freud (1996) *Obra completa, Tomo III*, Madrid: Biblioteca Nueva.

también podríamos afirmar, refiriéndonos al alemán, que*"esa lengua no es nuestra"*. El ejemplo de una traducción poco fiable, que señalamos en la *Introduction a la littérature fantastique* de Todorov (1970) nos indica que, antes de aceptar las conclusiones de Freud, habría que emprender un estudio lingüístico para cada idioma en particular.

2. 2. Análisis etimológico del término "lo siniestro"

Al comienzo del ensayo "*Das Unheimliche",* Freud afirma que se puede elegir entre dos caminos para estudiar el fenómeno de *lo siniestro*:

> ... o bien averiguar el sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término "*unheimlich*", o bien congregar todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, nos produzca el sentimiento de lo siniestro, deduciendo así el carácter oculto de éste a través de lo que todos esos casos tengan en común (1996: 2484).

Según él, ambas vías nos llevarían a la misma conclusión: "lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (1996: 2484). (En alemán: = *das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht*) (1982: 244). Continuando su trabajo, Freud realiza un meticuloso análisis etimológico de la palabra *Unheimlich,* basándose principalmente en el alemán. Para el resto de los idiomas reserva un párrafo corto, llegando a la conclusión de que "muchas lenguas carecen de un término que exprese ese matiz particular de lo espantable" (1996: 2484); (= "*Ja, wir gewinnen den Eindruck, daß vielen Sprachen ein Wort für diese besondere Nuance des Schreckhaften abgeht."*) (1982: 245).

Hoy en día, los ordenadores equipados con *software* especializado, pueden traducir cualquier frase, pero esas traducciones carecen de fiabilidad, resultando cómicas en la mayoría de los casos. Todos hemos tenido la oportunidad de comprobarlo en los menús de los reproductores baratos de DVD, traducidos en castellano en uno de los países asiáticos; al pulsar el botón de reproducción en el mando a distancia, en las pantallas del monitor, en lugar de la palabra

"*play*" a veces aparece la palabra "jugar", de modo que el reproductor acaba "convertido"en un "jugador de discos DVD". Obviamente, las computadoras no tienen todavía un algoritmo capaz de escoger el término más adecuado entre una larga lista de las acepciones que pueda tener una palabra, incluso estando aislada como en el anterior caso. Por ejemplo, usando los diccionarios bilingües *on-line* alemán-español es casi impredecible el resultado final de la traducción de la frase *"Ein unheimliches Haus".*[20] Para traducirla como "Una casa siniestra" hace falta, no solo procesar los datos, sino recurrir al pensamiento asociativo, tal y como lo hizo López-Ballesteros traduciendo la obra de Freud.[21] Pero, esta ventaja cualitativa que tienen los traductores profesionales comparados con un ordenador, no significa que éstos siempre acierten del todo en su trabajo. Eso se debe "... a que las palabras tienden a poseer unos sentidos imprecisos o equívocos" (Morgan, 1974: 267). En este sentido Jacques Lacan en su *Seminario* nos siguiere que "... es importante ver a los dobleces, las resonancias, las superposiciones significativas. Cualesquiera sean, y podemos admitir todos los contrasentidos, *nunca son casuales*" (Miller, 1981: 167). Como podemos darnos cuenta, los lingüistas y psicólogos nos advierten que el lenguaje es inseparable del pensamiento y también que el sentido de una palabra abarca un campo muy amplio y difuso. Salvo en caso de los enfermos mentales, afirma Lacan, el lenguaje "no se agota en la remisión a una significación" (Miller, 1981: 52).

Partiendo de la sugerencia de Lacan de que no hay casualidades en la formación del vocabulario de un lenguaje, continuaremos con nuestro análisis etimológico del término *lo siniestro,* designado por el traductor oficial de la *Obra Completa* de Freud en España, como el significado principal de la palabra alemana *"das unheimlich".* Ya hemos mencionado la discrepancia en la traducción francesa del mismo texto, pero el verdadero desconcierto lo provoca el hecho de que, en los países de habla hispana, en América Latina, el ensayo *"Das Unheimliche"* esta anotado en la bibliografía de Freud como "Lo ominoso".[22] El Diccionario de la Real Academia Española nos señala que *lo ominoso* tiene las siguientes acepciones: "azaroso; de mal agüero; abominable; vitando" sin relacionarlo nunca con la palabra

---

[20] El traductor de Google lo interpreta como "Una casa misteriosa" mientras en www.reverso.net encontramos la frase "Una asombrosa casa" (comprobado 20/05/2015).

[21] En el Diccionario Alemán-Español de Slaby Grossmann (1974) ni siquiera existe esta posibilidad porque no se relacionan la palabra *unheimliche* con *lo siniestro.* Lo mencionamos porque justo este diccionario (edición de 1932) cita también el traductor López-Ballesteros en *Das Unheimliche* sin indicar que esta opción *unheimlich=siniestro* no figura en él (Freud, 1996: 2484).

[22] S. Freud, (1986) "Lo Ominoso" en *Obras completas: v. 17,* Buenos Aires, Amorrortu, (en traducción de José L. Etcheverry).

"siniestro" (DRAE, 2012). Para facilitarnos el análisis comparativo de los términos "lo siniestro" y "lo ominoso" formaremos el siguiente cuadro con los significados de las dos palabras en cuestión:

CUADRO 3

Nº	SINIESTRO	OMINOSO
1	Que está a la mano izquierda.	Azaroso
2	Avieso y malintencionado.	De mal agüero
3	Infeliz, funesto o aciago.	Abominable
4	Daño de cualquier importancia que puede ser indemnizado por una compañía aseguradora.	Vitando
5	Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia.	
6	En el contrato de seguro, concreción del riesgo cubierto en dicho contrato y que determina el nacimiento de la prestación del asegurador.	
7	Mano izquierda.	

Fuente: (DRAE, 2012)

Como podemos observar, en la columna de la palabra lo "siniestro" no existe la acepción de lo ominoso y lo mismo sucede a la inversa, ya que, tampoco, en la columna derecha figura lo "siniestro". Además, a parte de esa discordancia, si comparamos las dos columnas nos daremos cuenta que las acepciones 4 y 6 de la columna izquierda se refieren exclusivamente a la terminología de compañías de seguro, de modo que las descartaremos, para obtener una tabla comparativa más depurada. A parte de eso, fusionaremos las filas 1 y 7 porque las dos se refieren obviamente al lado izquierdo y a la mano izquierda:

CUADRO 4

Nº	SINIESTRO	OMINOSO
1	Que está a la mano izquierda; Mano izquierda.	Azaroso
2	Avieso y malintencionado.	De mal agüero
3	Infeliz, funesto o aciago.	Abominable
4	Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia.	Vitando

El DRAE no nos ofrece ninguna explicación de por qué se vincula la mano izquierda con lo funesto, aciago, avieso, infeliz y con las malas intenciones. Pero el diccionario de María Moliner nos aclara esta duda con la siguiente ficha:

> **siniestro,-a**. (Del sup. lat. vg "sinexter", alter de "sinister" por infl. de "dexter"; la acepción "funesto" se explica por el significado atribuido al hecho de volar aves por la

> izquierda.) 1. (culto o arcaizante). Izquierdo: 'La mano siniestra. El lado siniestro del altar'. 2. (n. en fem.). Mano izquierda. 3. Malintencionado o maligno: 'Intenciones siniestras. Mirada siniestra'. 4. Funesto. Desgraciado. Causante o acompañado de desgracias: 'Un día [Un viaje] siniestro. Una casualidad siniestra.'... (MM, 1971)

Como podemos deducir, esta ficha nos indica que, según antiguas supersticiones de las tribus latinas, se predecía que iba a ocurrir algo *funesto* si se veían a las aves volar por la izquierda. La palabra *funesto* proviene del latín (*funestus*) y significa *aciago* (= infausto, infeliz, desgraciado, *de mal agüero*) (DRAE, 2012). Y justo en este punto, encontramos la única concordancia con la columna derecha del CUADRO 2: la acepción "*de mal agüero*" existe para los dos términos. Tenemos claro que, con solo una acepción idéntica, conseguida, además, gracias al uso de circunlocución, no podemos justificar la relación *lo siniestro/lo ominoso* como sinónimos. Esto nos lleva a la conclusión que los traductores de la obra de Freud en España y en la América Latina no pensaron en la misma categoría traduciendo el ensayo *Das Unheimliche* y que solo uno de ellos lo hizo correctamente. O tal vez, ninguno, porque los dos traductores hubieran podido equivocarse.

Pero, en la parte derecha del CUADRO 2nos quedan todavía diversas palabras que tenemos que aclarar, ya que provienen de otros idiomas y, por lo tanto, son poco conocidas fuera de los círculos de los lingüistas. Por ejemplo, la segunda fila remite a la palabra ya mencionada *agüero.* Aunque todos pensamos que sabemos exactamente a qué se refiere, su raíz latina *augurîum* es menos conocida y remite a "procedimiento o práctica de adivinación utilizado en la antigüedad y en diversas épocas por pueblos supersticiosos, y basado principalmente en la interpretación de señales como el canto o el vuelo de las aves, fenómenos meteorológicos, etc." (DRAE, 2012). Esta explicación nos aproxima a la ficha citada de *lo siniestro* en el diccionario de M. Moliner que menciona también "el hecho de volar aves por la izquierda" estableciendo la relación con la palabra funesto (MM, 1971).

La siguiente acepción de *lo ominoso,* es el vocablo *azaroso* que proviene de la palabra árabe *az-zahr* cuyo significado remite a los dados para jugar. Para esta palabra el DRAE nos da acepciones "casualidad; caso fortuito; desgracia imprevista" y también algo "turbado o temeroso" (DRAE, 2012).

El adjetivo *abominable*, según DRAE, se vincula con las acciones de condenar o maldecir a personas o cosas por considerarlas malas y perjudiciales o simplemente con tener odio a

alguien o a algo. En el *Diccionario de los sentimientos* (1999) los autores nos aportan una explicación etimológica más amplia:

> ...En el inglés hablado de los siglos XV y XVI, la palabra *abomination* se utilizaba como término médico que significaba «náusea». Procede del latín *ab ornen,* «sentir horror ante un mal augurio», de donde viene ominoso, «de mal agüero, que merece violenta reprobación» (MM).[23] También se usaba la palabra *loathsomeness,* que unía todo lo feo, inmundo, detestable y horrible y lo focalizaba en la sensación visceral de retroceso, encogimiento y regurgitación (Marina y López, 2005: 94).

La última acepción, *vitando,* quizá, es la que más dudas sobre su significado pueda suscitar. Se trata de una palabra cuyo uso hoy día se limita casi exclusivamente a los círculos de la Iglesia Católica. Por ejemplo la frase "excomulgar vitando" según el DRAE quiere decir "apartar de la comunión de los fieles y del uso de los sacramentos" algo "que se debe evitar" porque es *execrable*. Este último adjetivo se relaciona con las condenaciones expresadas con "autoridad sacerdotal" por algo que provoca la "pérdida del carácter sagrado de un lugar, sea por profanación o sea por accidente" (DRAE, 2012).

Como podemos deducir de lo anterior, el vocablo *lo ominoso*, a través de sus acepciones *abominable* y *vitando* introduce varias connotaciones nuevas que no hemos encontrado para el término *lo siniestro*: *algo que se debe evitar; odioso; lo que provoca nauseas; inmundo; feo; detestable; horrible; excomulgar; condenar por parte de la Iglesia; profanar; el carácter sagrado*.

Con este último párrafo agotamos nuestra comparación etimológica de las palabras en castellano *lo siniestro* y *lo ominoso*, pero todavía no disponemos de los argumentos suficientes para decidir si con una de ellas podemos traducir adecuadamente el título *Das Unheimliche.* Ya citamos al principio de este capítulo que Freud consideraba lo siniestro como "aquella suerte de lo espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (1996: 2484); (= *...des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht*) (1982: 244). Obviamente, esta frase en alemán contiene una definición más detallada del término *Das Unheimliche.* Sobre todo, llama la atención la palabra *Schreckhaften* que el traductor español interpreta como *espantoso* y hasta aquí estamos de acuerdo con él. Pero, al consultar los diccionarios de español nos damos cuenta de

[23] Con MM los autores se refieren al Diccionario de M. Moliner, 1966-67)

que el vocablo *espantoso* no existe entre las acepciones de la palabra *lo siniestro.* El DRAE (2012) nos dice que la palabra *espanto* tiene las siguientes acepciones: "*terror, asombro, consternación, amenaza o demostración con que se infunde miedo*". También nos indica que se puede tratar de un *fantasma* o *aparición*.

Antonio Marina en su *Diccionario de los sentimientos* considera que la palabra *espanto,* en la literatura clásica española ha tenido "el significado de admiración, no el de terror que ha adquirido en la actualidad. La representación semántica que está en la base de este despliegue léxico muestra a unos seres oscilantes ante la aparición de lo nuevo, lo desconocido o lo súbito" (2005: 122). Al principio el espanto significó "admiración y asombro no causado de miedo, sino de reparo y consideración de alguna novedad y singularidad" mientras en la actualidad se caracteriza por "la sorpresa por ser repentino e imprevisto. Provoca la huida" (Marina y López, 2005: 249-250).

En la cita de arriba se descubre una nueva relación entre la palabra *nuevo* o *novedad* con el término antes citado *altbekannte* (= archiconocido) (DL, 1989) que Freud usa como apoyo para explicar el significado de la palabra *Das Unheimliche.* Es fácil deducir que el adjetivo *nuevo* es el antónimo del término *conocido* y, por lo tanto, entra en la lista de las acepciones opuestas a la categoría *Das Unheimliche* cuya particularidad consiste en que se trata de una clase de lo "espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (Freud, 1996: 2484).

De momento, tan solo podemos resumir que, según lo anteriormente expuesto, existen como mínimo dos tipos de espanto: el primero es el espanto causado por las cosas nuevas, singulares y desconocidas que aparecen de un modo súbito o imprevisto (Marina y López, 2005: 249-250). El segundo tipo del espanto es *Das Unheimliche* "que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo de atrás" (= *...des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht*.) (Freud, 1982: 244). Si admitimos que el efecto de las dos clases de espanto es "*terror, asombro o consternación..."* (DRAE, 2012) que, según los diccionarios, es lo que deberíamos sentir, nos encontraremos en una situación bastante

contradictoria ya que, tanto las cosas desconocidas, como las conocidas nos causarían el mismo sentimiento.[24]

Llegados a este punto, los diccionarios dejan de proporcionarnos más ayuda, porque ya hemos sacado de ellos todos los significados de las palabras que estudiamos. Pero, si analizamos con más detenimiento la última parte de la frase antes citada de Freud "...Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht" traducida por López-Ballesteros y de Torres como cosas "... conocidas y familiares desde tiempo de atrás" (1996: 2484) descubriremos una importante omisión en la traducción que aclara por completo la contradicción que acabamos de mencionar.

Para explicar esta omisión traduciremos la frase sin cortar ni una palabra, aunque se repitan varias veces. *Altbekannte* (=archiconocido), *Längstvertraute* (= familiar desde tiempo atrás) *zurückgeht* (vuelto, retrocedido).[25] Por lo tanto la frase se podría traducir como: "...archiconocido, familiar desde tiempo atrás, *que ha vuelto*." La parte que omitió el traductor son las últimas tres palabras que subrayamos: "*que ha vuelto*". En la traducción de López-Ballesteros y de Torres, esta parte de la frase no existe. Probablemente, en su intención de conseguir un texto más elegante y fluido, el traductor haya fusionado las palabras *archiconocido y familiar desde tiempo atrás* en una frase más corta "...conocidas y familiares desde tiempo atrás". Con el mismo propósito ha omitido la tercera palabra *zurückgeht,* que tiene un significado parecido a la frase "desde tiempo atrás", porque remite a algo que ha vuelto o retornado. Por consiguiente, debido a esta última omisión, el significado de toda la explicación de Freud cambia radicalmente y, como lo hemos señalado antes, nos lleva a una situación confusa.

Después de completar la frase, nos damos cuenta que la clase de lo espantoso de la que habla Freud, no lo provoca *lo conocido y lo familiar desde tiempo atrás*, sino *lo conocido y lo familiar desde tiempo atrás que ha vuelto* [retorna del pasado o de algún otro sitio donde estaba olvidado]. Y para resumir, hay que decir que, lo que retorna, obviamente no es agradable, porque, según los diccionarios consultados y según Freud, provoca espanto.

---

[24] En su ensayo Freud (1919: 245) cita los diccionarios más importantes del latín, griego, ingles, francés, italiano, español y alemán cuyas fichas concuerdan en términos generales con los significados citados de DRAE (1992).

[25] Todos los términos proceden de Diccionario Moderno *Langenscheidt* de los idiomas alemán y español (DL, 1989).

Para determinar cuál de las dos traducciones en castellano es la más fiel al original, nos ayudaría mucho poder encontrar en algún otro país de habla no hispana el mismo ensayo que contienga la palabra *siniestro* en su título. Aunque pueda parecer paradójica, este idea es totalmente razonable porque en Europa existen varios idiomas en cuyos diccionarios figura el vocablo basado en la misma raíz latina (*sinexter* > *sinister*). En Italia, por ejemplo, *sinistro*; en Inglaterra y los Estados Unidos *sinister*; en Portugal *sinistro* y en Francia *sinistre*.

Ya hemos citado que en Francia han optado por traducirlo como "*L'inquiétante étrangeté*" (Freud, 1985), pero una auténtica confusión nos causa el descubrimiento de que, en los demás países arriba citados, los traductores de la obra de Freud también han rechazado la opción de elegir el término *lo siniestro* como traducción de *unheimlich.* La consulta de los diccionarios correspondientes verifica que esta palabra tiene significados muy parecidos a los citados en francés o en castellano.[26] Veamos lo que nos dice el *Oxford English Dictionary*.

> Sinister. ... 3. Dishonest, unfair, not straightforward, underhand; dark. 4. Corrupt, evil, bad, base... 6 a. Of omens, etc.: Portending or indicating misfortune or disaster; fool of dark or gloomy suggestiveness; inauspicious, unfavourable. Suggestive of evil or mischief 7. Attended with mishap, misfortune, or disaster; unlucky, unfortunate; adverse. 8. Unfavourable, harmful, or prejudicial *to* a person, his interest, etc. 9. Situated on the left side of the body... (OED, 1989).[27]

A pesar de esta obvia concordancia lingüística entre los significados de la palabra *lo siniestro*, en las bibliografías de trabajos de Freud encontramos unas traducciones muy diferentes del título *Das Unheimliche*: en inglés "*The Uncanny*" (1953), en italiano "*Il Perturbante*" (1967), en portugués "*O Estranho*" (1976) y en francés, el título ya citado: "*L'inquiétante étrangeté*" (1985).

Para continuar con nuestro análisis multilingüe, empezaremos con las traducciones en los idiomas más próximos al español: el italiano y el portugués. No es necesario hablar estos dos idiomas para darnos cuenta que los italianos traducen el ensayo de Freud como "Lo que perturba" o "El perturbador" y los portugueses como "Lo extraño". Esta segunda traducción coincide con la interpretación de Todorov y es cercana a la traducción francesa, (*la extrañeza inquietante*), mientras la versión italiana no se asemeja a ninguna otra traducción. El vocablo

---

[26] Op. cit.: "sinistre" (=funeste, mauvais, augure, funèbre, lugubre, menaçant), (Le grand Robert... 1986).
[27] Faltan algunos puntos del OED porque hemos eliminado las acepciones obsoletas.

perturbar viene del latín *perturbāre* (= inmutar, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien... perder el juicio una persona) (DRAE, 2012).

Parece que esta aclaración nos ayuda muy poco para poder avanzar en nuestra investigación etimológica; si hasta ahora hemos tenido que decidirnos cuál de los dos términos en castellano es la traducción adecuada de *Das Unheimliche,* a partir de este momento, ya tenemos tres versiones más, que multiplican nuestras dudas acerca del trabajo de los traductores. La lista de los términos de los que disponemos ahora es demasiado variada porque los términos *extraño*, *perturbador* y *uncanny* no son sinónimos de *siniestro* ni tampoco de *ominoso.* Hemos dejado la última palabra *uncanny* sin analizar de momento, porque más tarde veremos que sus significados son bastante más diferentes que los de las palabras *extraño* o *perturbador.* Volveremos a este término después de acabar el análisis de las traducciones en italiano y en portugués.

El ensayo *Das Unheimliche* tiene un volumen de treinta páginas dedicadas por completo a la explicación del significado de este fenómeno y de su efecto sobre la gente. Aquí mencionamos el número de páginas para indicar que Freud ha usado casi treinta veces más espacio que cualquier diccionario alemán para definir el concepto en cuestión. Resulta paradójico que, después de tanto esfuerzo, los traductores del ensayo han entendido que su autor hablaba de algo que provocaba los siguientes efectos según el país en que se tradujera: el sentimiento *perturbador* (Italia); la *extrañeza* o la *extrañeza inquietante* (Portugal y Francia); el sentimiento de *lo siniestro* (España), el sentimiento de *lo ominoso* (Argentina) y el sentimiento de *uncanny* (países de habla inglesa).

Las razones de esta diversidad en las traducciones de una misma palabra pueden ser muy diferentes, empezando por la falta de rigor, hasta la imposibilidad de traducir un término debido a que el mismo no existe en el vocabulario del idioma al que se traduce. Este último fallo habitualmente se resuelve usando más de una palabra, en forma de *circunlocución*, para traducir el concepto en cuestión. En el caso que estamos estudiando, el traductor francés aplica este procedimiento, usando dos palabras para traducir el término "*das unheimliche*": lo interpreta como "*l'inquiétante étrangeté*". Esto no supone que queramos decir que su traducción sea la más correcta de las cinco anteriormente analizadas. Mucho más grave es el primer fallo causado por falta de rigor, porque las personas que no puedan leer el texto escrito

en su idioma original, acaban quedando confusas o equivocadas, especialmente si usan la traducción de este tipo con fines académicos.

Volviendo a la traducción española de J. L. López-Ballesteros y de Torres, hay que reconocer que su gigantesco trabajo en la traducción de la *Obra Completa de Freud* ha sido muy importante para el desarrollo de la psicología española. Gracias a su continuo esfuerzo, Biblioteca Nueva, ya en 1934, consigue preparar los diecisiete volúmenes de los escritos de Freud que coinciden con la primera recopilación de los mismos textos en Alemania. Actualmente, en España, salvo unas traducciones parciales de otros traductores, se pueden encontrar dos ediciones de la *Obra Completa de Freud*. La principal es la reedición de 1996 de la Biblioteca Nueva,[28] mientras la segunda es de Amorrortu Editores de Buenos Aires (1978-1986), en la traducción ya mencionada de J. L. Etcheverry. Exceptuando el texto de *Das Unheimliche,* por razones metodológicas, nos resulta imposible entrar en la valoración y la comparación de las traducciones de miles de páginas de otros escritos de Freud, pero en las revistas profesionales encontramos diversos testimonios de psicólogos y psiquiatras que evaluaron el trabajo de los traductores. Por ejemplo en su texto "Freud en castellano" publicado en *Libros* (Revista de la Sociedad Española de Crítica de Libros), Antonio García de la Hoz nos señala numerosos fallos en traducción de *Obra Completa de Freud* en español. Según el autor, "la característica fundamental de la versión de Ballesteros es la falta de rigor" (1985: 15) que se refleja sobre todo en omisiones de palabras, aunque también el autor registra algunos "añadidos al texto original".

> ... la enorme cantidad de omisiones es una atribulada cualidad de la traducción de López-Ballesteros. Y desgraciadamente no es la única. En la *Traumdeutung* la cifra supera las trescientas. En los *Studien* aparecen alrededor de la cincuentena. Se encuentran de todas las clases posibles: desde la supresión de alguna palabra aislada que quizás no altere fundamentalmente el sentido, hasta frases enteras que por supuesto desvirtúan de forma esencial el texto. ... Es una pena, pues al contrario que la versión de Amorrortu Eds., el estilo de la traducción de Ballesteros es ameno y su castellano muy afín al nuestro. Es tal la cantidad de gazapos que la enumeración se haría interminable... (García de la Hoz, 1985: 23).

Este autor no es el único que confirma nuestras dudas sobre poca fiabilidad de la traducción del ensayo "*Das Unheimliche*". En su texto "Freud y la sexualidad femenina" publicado en la *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría,* Francisco Pereña,[29] señala que la

[28] Existe una edición de la Alianza Editorial en su versión de bolsillo traducida por el mismo traductor.
[29] Citado también por el García de la Hoz (1985: 16)

edición latinoamericana, en la traducción de J. L. Etcheverry "mejora en muchos aspectos a la edición de Biblioteca Nueva" pero es una "oportunidad perdida" (1981: 12). Para justificar su afirmación, Pereña también señala algunos fallos importantes que han cometido los dos traductores citados.

Creemos que estas opiniones sobre las traducciones de Freud en castellano, emitidas por prestigiosos psicoterapeutas y psicólogos españoles, confirman en buena medida, nuestra hipótesis de que las traducciones del ensayo *Das Unheimliche* se han hecho con poco rigor. Hemos demostrado que el mismo término en alemán se interpreta de cinco diferentes modos en diversos idiomas. Por consiguiente, es evidente que solo uno de los cinco traductores, o posiblemente ninguno, tenga razón. Ya hemos mencionado que existe un cierto parecido entre las traducciones en portugués y francés, y que la versión italiana remite a una categoría totalmente distinta de las demás. Entre las dos versiones españolas hemos encontrado un solo punto en común, pero el rechazo general del termino lo *siniestro* por parte de los traductores de otros países, que podían haberlo usado, nos indica que esa palabra quizá es la que menos corresponda al termino alemán *unheimlich.* Hablando del término *lo ominoso*[30] podemos afirmar lo mismo, porque esta palabra de idéntica raíz latina existe también en inglés, portugués e italiano.

De momento, el único vocablo sin analizar que nos queda por aclarar es el de la versión inglesa *The Uncanny* (1953) traducida de alemán por J. Strachey. *Oxford English Dictionary* nos ofrece las siguientes acepciones:

> **uncanny**, ... 2. Careless, incautious. ... 4. Not quite safe to trust to, or have dealings with, as being associated with supernatural arts or powers. b. Partaking of a supernatural character; mysterious, weird, uncomfortably strange or unfamiliar. (Common from *c* 1850.) c. In comb. uncanny-looking *adj.* 5. Unpleasantly severe or hard. 6. Dangerous, unsafe (1989).[31]

El Diccionario de sinónimos del inglés de *Collins,* con la siguiente ficha nos confirma que el término *uncanny* remite sobre todo a los significados: sobrenatural, caracteres, artes o poderes sobrenaturales, lo misterioso, lo raro, lo incómodamente extraño, no-familiar, singular e inusual.

---

[30] En el más moderno Diccionario Panhispánico de Dudas (2005) el término "ominoso" sigue sin tener la relación con el término "siniestro" que ni siquiera figura en esta obra.

[31] Hemos eliminado los puntos 1. y 3. porque se trata de los significados ya obsoletos.

> **uncanny**, creepy (Inf.), eerie, eldritch (Poetic), mysterious, preternatural, queer, spooky (Inf.), strange, supernatural, unearthly, unnatural, weird, astonishing, astounding, exceptional, extraordinary, fantastic, incredible, miraculous, prodigious, remarkable, singular, unheard-of, unusual (COLS, 1997).

En www.dictionary.com, el mayor diccionario de inglés moderno *on-line* en Internet basado en un conjunto de los diccionarios de inglés como p. ej. *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 4 th Ed. (2000), *Webster's* o *Roget's Interactive Thesaurus* (2003) nos confirma las fichas antes citadas, añadiendo unos significados nuevos que determinan su uso en la actualidad:

> **uncanny**. peculiarly unsettling, as if of supernatural origin or nature; eerie. 2. So keen and perceptive as to seem preternatural. 2. Not canny; unsafe; strange; weird; ghostly; en thesaurus: ghastly; grotesque; magical; monstrous; mysterious; odd; queer; spooky; strange; unearthly... (DCOM 2005).

Una recapitulación de las citas presentadas en inglés nos aclara varias dudas: en primer lugar observamos que en una larga lista de acepciones y sinónimos no existe la palabra *sinister* (=lo siniestro) ni tampoco ninguno de los significados presentados en el CUADRO 3 (p. 48).

En segundo lugar, señalamos que, a primera vista, tampoco existen acepciones relacionadas directamente con *lo ominoso*. Un análisis más detallado nos ayuda a deducir que aquí tenemos una serie de palabras en inglés como p. ej.: *unfamiliar*; *dangerous; unsafe; eerie; ghastly; monstrous; odd; quuer; spooky; unearthly,* que remiten a algo que también abarcan las acepciones *abominable* y *vitando* pertenecientes a la palabra *ominoso* usada en la traducción latinoamericana.

Como tercer punto, subrayaremos que la versión italiana *Il Perturbante* no tiene relación directa con *uncanny* en los diccionarios. Por más que admitamos que, de modo evidente, son perturbadores casi todos los estados psíquicos que nos provoca el efecto designado por esta palabra anglosajona, no conseguiremos más que la prueba de que el término italiano *il perturbante* es demasiado amplio para justificarlo como una traducción correcta del ensayo *Das Unhemliche / The Uncanny* en esa lengua.

Y por último en esta recapitulación nos damos cuenta de que las traducciones francesa y portuguesa vinculadas con el término *lo extraño*, tienen correspondencias directas con el

vocablo *uncanny* en los tres diccionarios de inglés citados. *Strange* es la palabra que significa lo mismo que *o estranho* o *l'étrange*, aunque, al igual que *il perturbante,* este vocablo abarca un campo demasiado extenso para definir el fenómeno de *Das Unheimliche* o de *The Uncanny*. El *Oxford English Dictionary* intenta enfocar ese campo de la acepción *strange* en el contexto de la palabra *uncanny* delimitándola a algo que es "incómodamente extraño o no-familiar" (= *uncomfortably strange or unfamiliar*) (OED, 1989). El traductor francés hizo algo parecido traduciendo el ensayo *Das Unheimliche* como "*L'inquiétante étrangeté*" (Freud, 1985).

Pero, sabemos que una acepción no es lo mismo que el término al que corresponde: normalmente, no cubre el significado de todo el vocablo, o en el caso contrario, lo cubre de un modo demasiado amplio, añadiendo significados que no siempre nos llevan en la correcta dirección.

Nuestro análisis comparativo, hasta ahora nos ha ayudado a encontrar algunas semejanzas lingüísticas. No obstante, mucho más que similitudes, hemos anotado diferencias extremadas en las traducciones del mismo ensayo de Freud en cinco países europeos, además de la versión latinoamericana. Analizando el escrito en alemán, ya en la segunda página hemos señalado que la versión española tiene un error importante en la traducción y que este fallo cuestiona la comprensión de todo el texto.

A partir de este punto, no hemos conseguido a avanzar en el análisis de los conceptos de Freud expuestos en *Das Unheimliche,* y es aquí donde lógicamente tenemos que buscar la verdadera definición de esta categoría. "La aclaración de unas palabras por otras tiene un límite, más allá del cual resulta necesario salir del reducto lingüístico. Solo podemos entrar en un diccionario si somos capaces de tender un puente que le una con la experiencia" (Marina y López, 2005: 15) En el siguiente apartado veremos de qué modo Freud aprovecha ese "reducto lingüístico" antes de aplicar su experiencia de psicoanalista.

2. 3. El psicoanálisis de la narrativa literaria

> ... Kein Zweifel, daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauenerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt. Aber man darf doch erwarten, daß ein besonderer Kern vorhanden ist, der die Verwendung eines besonderen Begriffswortes rechtfertigt. Man möchte wissen, was dieser gemeinsame Kern ist, der etwa gestattet, innerhalb des Ängstlichen ein »Unheimliches« zu unterscheiden (Freud, 1982: 243).

Después de explicarnos por qué un psicoanalista se puede interesar por el término *unheimliche*, que él considera un problema estético, ya en el segundo párrafo de su ensayo, citado arriba en el idioma de origen, Freud intenta enfocar con más precisión el campo de su investigación. El término *das unheimliche*, está, sin duda, según el autor, próximo a los dominios de lo espantable (= *Schreckhaften*), angustiante (= *Angst*) y espeluznante (= *Grauenerregenden*). Como se trata de una palabra "cuyo significado no está de todo fijado", continúa Freud, "su uso casi siempre coincide con lo angustiante en general". Hasta aquí también estamos de acuerdo con la traducción española pero, solo tres líneas más adelante, López-Ballesteros y de Torres comete un error sustancial: declarando su intención de buscar en lo angustioso un núcleo que nos permite discernir algo que además es "*Unheimliches",* Freud pone la palabra analizada entre las comillas. Lo mismo hace López-Ballesteros, pero con el término "siniestro" incurriendo en una falacia de argumentación elemental que esbozaremos en las siguientes cinco líneas:

1. *Das Unheimliche* es próximo a lo *angustiante* que, además, tiene un núcleo que lo hace particular.
2. Das Unheimliche es lo mismo que lo siniestro.
3. Por lo tanto *lo siniestro* es próximo a lo *angustiante* que además tiene un núcleo que lo hace particular.

Es evidente que, fijando la traducción de *das unheimliche* como *lo siniestro* en el punto 2, el resto del ensayo, en buena medida, pierde la credibilidad porque Freud necesita treinta

páginas para definir ese término "un tanto indeterminado", (1982: 243) que para su traductor español es, obviamente, muy claro. Ya, comenzando desde el título, López-Ballesteros y de Torres lo define como *lo siniestro*, atribuyéndole posteriormente todos los significados que Freud atribuye al término *das unheimliche*.

Además, todo lo que hemos analizado hasta ahora indica que el punto 2 es tan incierto como el punto 3. En los apartados anteriores hemos demostrado que el traductor español no ha podido conseguir la confirmación del punto 3, porque ningún diccionario relaciona directamente lo siniestro con lo *angustiante,* y aún menos con lo *espantable* o *espeluznante*. Es posible alegar que *lo siniestro* produce una sensación de angustia, pero a pesar de admitir esto, su "núcleo particular" puede ser totalmente diferente que el núcleo que caracteriza el fenómeno *das unheimliche.*

¿Qué razones han podido guiarle a López-Ballesteros y de Torres para interpretar *Das Unheimliche* de este modo? Ya hemos visto que en los diccionarios de español (p. ej. DRAE y MM) para la palabra *siniestro* no existen acepciones que coincidan con los principales significados de *unheimlich* en alemán (*ungeheuer; nicht vertraut; fremd; feindlich; düster*) (DWG, 1984 y SG, 1974) (= monstruoso; no-familiar; extraño; hostil; tenebroso). (DL, 1989 y SG, 1974). El único diccionario que ha podido justificar la traducción de López-Ballesteros en los años cuarenta, cuando la hizo, es el diccionario bilingüe alemán-español de Tollhausen (1889) donde pone que *das unheimliche* significa "sospechoso de mal agüero, lúgubre, siniestro". Realmente, esta referencia ya figura en el ensayo *Das Unheimliche* (1982: 245) anotada por Freud y no es insensato sospechar que el motivo para traducirlo de este modo procede de esta cita. Pero, el psicoanalista austriaco no dominaba el castellano tanto como para valorar la fiabilidad de un diccionario, y nosotros, gracias a ello, podemos comprobar que los editores de los diccionarios bilingües, igual que los traductores, pueden estar equivocados. Es bastante poco probable que todos los demás diccionarios que hemos citado en nuestro análisis se equivoquen, salvo el de Tollhausen.

Después de un breve repaso por los diccionarios de los principales idiomas europeos, Freud vuelve al análisis en su propia lengua. Tal y como le citamos al principio de este capítulo, termina su exploración multilingüe, afirmando que esos diccionarios de otros idiomas no "dicen nada nuevo" y que se queda con la "impresión de que muchas lenguas carecen de un término que expresase este matiz particular de lo espantable" (1996: 2484).

Para aclarar la etimología de la palabra *unheimlich,* Freud centra su análisis en el antónimo *heimlich* (= hogareño, no extraño, familiar, dócil, íntimo, oculto, secreto, confidencial). (1996: pp. 2485/87). La razón para este procedimiento es obvia porque *unheimlich* es la palabra *heimlich* con el prefijo *un (=no* en castellano). Buscando las huellas históricas de esta palabra en una larga lista de obras de la literatura y la filosofía, Freud encuentra dos referencias muy indicativas en las obras del siglo XIX: "*Wir nennen das unheimlich; Sie nennen's heimlich*"[32] afirma Karl Gutzkow al descubrir que la pareja de antónimos *heimlich-unheimlich* se usa muchas veces para designar lo mismo (citado en Freud,1982: 247).
La segunda cita es de Friedrich W. J. von Schelling que saca una conclusión nueva e inesperada sobre este concepto: "*Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, in Verborgenen bleiben sollte und hervogetreten ist*" (citado en Freud, 1982: 249) (="*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado") (citado en Freud, 1996: 2487).

De estas dos citas, después de su verificación en diversos diccionarios, Freud deduce que "...heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwicklet, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusamenfält. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich" (1982: 250). (="De modo que *heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia*, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*" (1996: 2488). [Cursiva del traductor L. Ballesteros].

En las frases anteriores traducidas en castellano podemos observar que López-Ballesteros destaca en cursiva doce palabras que en el texto original no están subrayadas de ningún modo. Se trata de uno de sus ya mencionados "añadidos", que aquí no tiene justificación alguna, excepto lo de subrayar en cursiva las palabras *heimlich* y *unheimlich,* porque las deja en alemán. Pero, ya en el párrafo siguiente, el traductor continúa con el uso de la palabra "siniestro". Esta falta de coherencia se debe probablemente a que el siguiente párrafo abandona definitivamente el campo de la etimología, para emprender un análisis de las situaciones, personas y cosas "susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro" (1996: 2488). Este cambio del punto de vista es lo que probablemente permite al

[32] Nosotros aquí lo llamamos unheimlich; Vosotros le decís heimlich. Citado en Freud (1996: 2487).

traductor salir de una situación incómoda donde, traduciendo el texto de Freud, poco a poco descubre que el término *lo siniestro* que usa para traducir la categoría analizada, está cada vez más lejos de los significados que el autor atribuye al vocablo *unheimliche*.

Nuestra CUADRO 3. (pág. 48) ni siquiera menciona los términos "extraño" o "no-familiar". Por lo tanto, es difícil de creer que los traductores en español o italiano no se diesen la cuenta que los términos "siniestro", "ominoso" o "perturbador" no tienen de antónimo el vocablo "familiar" (=*heimliche*). Y justo esta palabra es la clave para entender las conclusiones a las que llegó Freud siguiendo las ideas postuladas por Gutzkow y Schelling. *Lo siniestro* "procede del vocabulario de los augurios" según Marina y López (2005: 46) y nosotros, basándonos en esta definición, opinamos que este término no coincide con *unheimlich* que es algo que "debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" (Freud, 1996: 2487). En *lo siniestro* no se *manifiesta* ninguna de las características que Freud atribuye a *unheimliche* y que son cercanas a la angustia, no-familiar, extraño, hostil, tenebroso. Subrayamos la palabra "*manifiesta*" porque es un punto de distinción importante en el ensayo de Freud. La diferencia entre el término *lo siniestro* y el término *das unheimliche* radica en esta palabra. En lo siniestro podemos presentir algo, pero esta amenaza *no se manifiesta*.

En la categoría de *unheimliche,* que abarca otro campo, distinto al de los augurios, *se manifiestan* las cosas aunque *deberían permanecer ocultas* y son las cosas cercanas a lo angustioso, espeluznante, monstruoso, no-familiar, extraño y tenebroso. Aquí subrayamos tres palabras más porque conforman una distinción sustancial ya señalada antes: (= das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht) (1982: 244). No se trata, pues, de cualquier cosa extraña, tenebrosa o espeluznante, sino de algo que además es *archiconocido y familiar* que ha retornado aunque *debía permanecer oculto.*

Dejemos aparte por un momento las comparaciones etimológicas de las palabras, para intentar averiguar por qué el término "familiar" se puede convertir en algo tan distinto al añadirle el prefijo "no". Una palabra inofensiva como "no-familiar" en español, en Alemania tiene carácter de algo amenazador, porque *unheimlich* además de los significados *no-familiar; no-conocido* adquiere otras connotaciones que remiten a lo angustiante, monstruoso, espeluznante, extraño, hostil y tenebroso. (DL, 1989 y SG, 1974). Ya hemos visto que Gutzkow y Freud presentan unos ejemplos que demuestran que la palabra

heimich/heimlich (=familiar, hogareño) coincide en una parte de sus acepciones con las de su antónimo *unheimlich* (disimulado, misterioso, oculto, secreto, escondido). Gracias a este solapamiento de los significados, Freud deduce que la palabra *heimlich* posee dos grupos de representaciones de las cuales solo la parte que se refiere a lo familiar y confortable, es el antónimo de *unheimlich* (1996: 2487). La otra parte de los significados es común para los dos términos porque *unheimlich* no es realmente "nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que se tornó extraño mediante el proceso de su represión" (1996: 2498). (= *...Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist*) (1982: 264).

Volvamos de momento a la palabra "familiar" e intentemos a responder, sin tener en cuenta el análisis de Freud, a la pregunta: ¿cómo es posible que algo *hogareño* y *familiar* a la vez fuera disimulado, misterioso, oculto, secreto y escondido? La respuesta la ofrece una experiencia común a todo el ser humano: las casas donde vivimos nos ocultan y esconden de los extraños "...la casa es nuestro rincón del mundo... nuestro primer universo..." dice G. Bachelard en su *Poética del espacio* (1967: 36). Desde el nacimiento hasta la muerte, sin duda alguna, no hay otro lugar más conocido y familiar que el propio hogar. "...Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz ..." (Bachelard, 1967: 38-9).

A parte de proporcionarle comodidad al "soñador", la casa le ofrece la intimidad y la seguridad – le protege de los extraños y de los enemigos. Por lo tanto lo que es *conocido* y *familiar* para los miembros de la familia, está *secreto*, *oculto*, *misterioso* y *escondido* para los que no le pertenecen. Los primeros llamarán *heimlich* lo que para los demás es *unheimlich*.

Creemos que estos argumentos, sin recurrir al psicoanálisis, explican y apoyan las conclusiones de Freud acerca de las razones del solapamiento de una parte de los significados de los antónimos *heimlich-unheimlich.*

Terminamos este apartado con la certeza de que tenemos suficientes razones para rechazar definitivamente el uso de la palabra *siniestro* como la traducción de *unheimlich.* Creemos que las pruebas que hemos aportado confirman que estos dos términos se relacionan en España

por inercia, gracias a una obvia falta de rigor del traductor. Una confusión semejante existe en diversos países de Europa y América Latina, aunque ellos utilicen otras palabras.

El problema de este descubrimiento es que nos impone a descartar el uso de la palabra *siniestro* que forma el subtítulo de esta tesis doctoral, sin tener de momento ninguna otra palabra que proponer a cambio. Es como darnos a nosotros mismo un jaque-mate al principio de la partida. Pero no nos queda otro remedio porque el título de la tesis fue elegido antes de descubrir las faltas de fiabilidad citadas en la traducción del ensayo *Das Unheimliche*.

No obstante, a pesar de esta conclusión tan inesperada, creemos que su reconocimiento y verificación aportan un nuevo punto de vista al tema que investigamos. Una de las consecuencias más inmediatas para nosotros será adoptar el uso temporal de la palabra alemana *unheimliche* hasta que encontremos el sustituto más adecuado para lo que antes designamos como *lo siniestro.*

2. 4. Relación *Das Unheimliche* - Literatura - Psicoanálisis

Finalizado su análisis etimológico, Freud dedica el segundo apartado de su ensayo a un estudio exhaustivo de "las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros" un fuerte sentimiento de *unheimliche* (1996: 2488). [33] El punto de partida para esta parte de su investigación, y, aparentemente, el motivo principal para escribir todo el ensayo, es un trabajo del psicoanalista y médico alemán Ernst Jentsch (1906), escrito trece años antes y dedicado al mismo problema.[34] Calificando esta obra "plena de interés" aunque "no agota el asunto", Freud continua polemizando con el autor que sostiene que "uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente *unheimlich*, mediante las narraciones, consiste en dejar que el lector dude de *si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata"* (1996: 2483). El escritor que se "sirvió con éxito de esa maniobra psicológica en varios de sus cuentos fantásticos", según Jentsch, fue E.T.A. Hoffmann (Jentsch, 1906 citado en Freud, 1996: 2488/89).

Freud afirma que está de acuerdo con esta observación sobre la técnica de Hoffmann, añadiendo que Jentsch se "refiere ante todo al cuento *Der Sandmann* (El arenero)..." (1996: 2489). Sin embargo, Freud no comparte sus ideas referentes a las dudas del lector:

> Es verdad que el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar... si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio... Pero en el transcurso del cuento de Hoffmann se disipa esa duda y nos damos cuenta de que el poeta quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico anteojo del óptico, o que quizá también él mismo en persona haya mirado por uno de esos instrumentos" (Freud, 1996: 2491).

---

[33] A partir de este apartado usaremos el término *unheimliche* siempre cuando nos referimos a lo que antes llamamos "lo siniestro" salvo cuando se trate de la cita directa del texto traducido por López-Ballesteros. En ese caso dejaremos la sin cambiar el término " lo siniestro".

[34] E. Jentsch, (1906) "*Zur Psyshologie des Unheimlichen*", (Sobre la psicología de lo siniestro), en *Psychiatrisch-Neurologische Wocheschrift,* nº22 y 23.

Para facilitar el seguimiento de esta polémica con Jensch, en el siguiente apartado, a continuación presentaremos un resumen del cuento de *El hombre de la arena*.

2. 4. 1. *Das Sandmann – El hombre de la arena* – (Resumen del cuento) [35]

La historia comienza con una carta que el estudiante Nataniel manda a su amigo, Lotario. El motivo para escribirle es la visita de un vendedor de barómetros, que Nataniel califica como un espantoso acontecimiento.
Para explicarle a su amigo porque le impactó tanto el encuentro con el vendedor, Nataniel vuelve a su infancia, cuando su madre le asustaba con la amenaza que se emplea a menudo en Alemania para convencer a los niños de que se duerman: "*Der Sandmann kommt*" ("¡Viene el hombre de la arena!"). Ese repulsivo hombre, según le cuenta su tata, arrojaba puñados de arena a la cara de los niños que no querían dormir, y cuando sus ojos saltaban sangrando de sus órbitas, los recogía y llevaba en un saco a sus crías como alimento. Esta amenaza se repetía siempre cuando a su padre le visitaba de noche una persona, desconocida para el niño de la que solo oía sus pasos en la escalera y a la que imaginaba como el terrible hombre de la arena.
Una noche el niño que ya tiene diez años se atreve a esconderse en el despacho de su padre para ver al misterioso "arenero". Aterrorizado, reconoce en el visitante al viejo abogado Coppelius, un señor "abominable", con el rostro amarillento, la risa "irónica" y los dedos "huesudos y velludos". Según los lectores pueden deducir por lo que describía haber visto el niño, parece que Coppellius y su padre hacían unos experimentos de alquimia. En el momento cuando el abogado empieza chillar "¡Ojos aquí! ¡Ojos aquí!" el niño lanza un grito y se derrumba al suelo desmayándose. Coppellius le agarra y le amenaza, diciendo que ya tenían los ojos infantiles y que le iba a arrojar en ellos carbones ardientes de un hornillo. El pequeño Nataniel, convencido de que el abogado es de verdad el hombre de la arena, se desmaya, y se queda enfermo, delirando durante varias semanas.
Un año después de lo ocurrido, Coppelius aparece de nuevo en la casa. Pasada la media noche, se oye un disparo o una explosión en el laboratorio donde trabajaba con su padre. Encuentran a su padre muerto y el abogado se escapa. El primer capítulo del cuento acaba con el descubrimiento de Nataniel que había reconocido al abogado Coppelius en el vendedor de los barómetros que le visitó en su habitación. Esta vez el malvado Coppelius reaparece bajo un nombre semejante, Guisseppe Coppola. Nataniel promete que va a vengar la muerte de su padre.
La historia continua con una carta que le envía a Nataniel su novia Clara, la hermana de Lotario. Preocupada por lo que lee en la carta que recibió su hermano Lotario, intenta tranquilizarle, explicando los acontecimientos según la lógica de la vida real. Le dice que entiende que Nataniel como niño personifique el hombre de la arena en la figura de Coppelius, pero que ella no ve nada sobrenatural en toda la historia. Probablemente su padre y el abogado intentaban hacer oro o encontrar la piedra

[35] Resumen y todas las citas basados en la traducción de E.L.de Verneuil de "Coppelius", en Relatos fantásticos, Madrid, Mondadori, 1990 (págs. 83-111) publicado en alemán como: Hoffmann, E.T.A. (1844) "Der Sandmann" en *Fantasie und Nachstücke*, München: Winkler Verlag.

filosofal. Cree que la muerte de su padre se debe a una explosión de las materias que fundían en el laboratorio. Para terminar, Clara le explica que hay que mirar las cosas bajo su aspecto más natural. Aunque nuestra imaginación se deje fascinar por fantasmas engañadores, está claro que se trata solo de pensamientos alterados por una especie de fiebre que les presta formas extravagantes. Finaliza pidiéndole que deseche de su memoria la figura de Coppelius y del vendedor de barómetros Coppola.

En la siguiente carta Nataniel cuenta a Lotario que ya sabe que Coppola no tiene nada que ver con el abogado Coppelius. Un vecino, el profesor Spalanzani, físico le ayudó a aclarar estas dudas. Este profesor conoce al vendedor desde hace muchos años, y es italiano, mientras Coppelius era alemán. Nataniel comienza tomar clases de física de él. En una de sus visitas, descubre sentada en medio de un cuarto a una chica muy hermosa que sigue inmóvil aunque él se le acerque. Al mirarla a los ojos se da cuenta, poseído de asombro y a la vez que de temor, que sus pupilas carecen de mirada. Le parece dormida con los ojos abiertos. Más tarde, otros alumnos de Spalanzani le cuentan que la chica es la hija del profesor y que la tiene recluida en casa. Nataniel termina la carta, diciendo que va a averiguar de qué se trata exactamente y que le visitará pronto.

De repente, el relato pierde su forma epistolar y en el papel del narrador aparece Hoffmann que sigue contando la historia que reconstruye en base a los sucesos descritos en las tres cartas que le entregó Lotario y en sus propias indagaciones sobre lo ocurrido.

Después del encuentro con Coppola, Nataniel visita a Clara y Lotario. Clara declina todas las ideas tenebrosas de su novio sobre el abogado y la muerte de su padre. Las meditaciones místicas de Nataniel le enfadan mucho y le dice que la fuerza de ese hombre extravagante "existe solo por tu credulidad". Este reproche hace que Nataniel comienza a considerar a Clara como uno de esos seres inferiores, que "carecen de segunda vista y no saben penetrar los arcanos de la naturaleza invisible". Un día, ella desprecia su poema sobre sus sueños y sufrimientos. Nataniel le insulta y eso provoca que Lotario le desafíe a un duelo con espadas. Clara consigue disuadirles y Nataniel les abandona para terminar sus estudios.

Nataniel, sigue estudiando lejos de los hermanos. De vez en cuando ve, a través de su ventana, a Olimpia, sentada en su cuarto en casa de Spalanzani. Le extraña su inmovilidad. Un día, mientras escribe la carta a Clara, irrumpe de nuevo en su habitación el vendedor Coppola. Aunque Nataniel intenta echarle fuera, diciendo que no necesita barómetros, el vendedor comienza a enseñar su mercancía diciendo que también vendía "ojos y muy buenos". El estudiante, aterrorizado, se salva de un inminente ataque de nervios al ver que Coppola se refería a las antiparras, hablando de los ojos. Colocadas en la mesa le parecían como miles miradas fantásticas fijadas en él. Salta sobre Coppola y casi le estrangula. Para tranquilizarle, el vendedor le ofrece también un catalejo que Nataniel compra para disculparse por su violencia. Con intención de probarlo, apunta hacia las ventanas de Olimpia. Este acto resulta fatal para él, porque se enamora desesperadamente de ella al ver su cara de cerca. Pero, a partir de esa tarde las cortinillas en la habitación de Olimpia están siempre corridas y Nataniel pierde mucho tiempo esperando que ella aparezca.

Unos días más tarde el profesor organiza una fiesta en su casa. Nataniel está invitado al baile y así conoce a Olimpia, que le parece algo rígida cuando baila y canta, pero él se enamora aún más de su belleza. Baila con ella toda la noche y le declara su amor aunque ella solo contesta con una sílaba "ach". Spalanzani les mira con aprobación. Al despedirse de ella le da un beso en la mano y siente "el frió de la muerte" que le estremece. Su amigo Segismundo le dice que Olimpia parece una muñeca que no sabe decir nada. Sus ojos, le dice Segismundo, no tienen expresión, canta y baila como un autómata y cree que se trata de un ser sobrenatural. Nataniel no le hace caso. Se olvida de Clara y pasa los días con Olimpia leyéndole versos, baladas y tratados de psicología.

> Un día coge un anillo de su madre y decide pedir la mano de Olimpia. Al entrar en la casa de Spalanzani, ve al profesor luchando con Coppola para salvar a su hija. Tiran de su cuerpo diciendo Spalanzani que le había hecho el mecanismo y Coppola que la había provisto de los ojos. El vendedor se escapa con su cuerpo. El mecánico Spalanzani se queda con la cabeza. Nataniel reconoce con espanto que está hecha de cera y ve a sus pies dos ojos de esmalte rotos y sangrientos que le "miraban con fijeza". Spalanzani se los arroja al estudiante que cae en un ataque de locura. Delirando, intenta matar a Spalanzani a quien le salvan los vecinos.
> Nataniel termina en un psiquiátrico. Más tarde se recupera y le vemos enamorado de Clara paseando con ella por la ciudad. Suben a una torre. Él mira a través del catalejo que lleva consigo. Pero a través de las lentes, inesperadamente se refleja la imagen de la muñeca Olimpia. Está vez, definitivamente, se vuelve loco e intenta matar a su novia. En la plaza, entre la multitud que observa la escena en la torre, donde Lotario lucha para salvar a su hermana, de repente aparece el abogado Coppelius que comenta irónicamente a los demás que Nataniel ya sabrá bajar él solo. Como si le oyera, el estudiante se inclina sobre la balaustrada, reconoce a Coppelius, y se precipita de cabeza hacia el suelo.
> El cuento acaba con la idílica imagen de Clara, viviendo en una casa de campo, con dos niños, casada con Segismundo, el amigo de Nataniel (Resumen basado en: Hoffmann, 1990: 83-111).

Como podemos deducir de este resumen es cierto que Hoffmann juega aquí con unas situaciones ambiguas, que en el lector podrían provocar las sospechas que mencionan Freud y Jentsch. Sobre todo, hasta el final del cuento no estamos seguros de si lo que le pasa a Nataniel es el resultado de su imaginación enfermiza, de una psicosis provocada en su infancia o se trata de sucesos reales. La muerte de Nataniel y las últimas palabras que le dirige Coppelius nos confirman los temores del estudiante: el viejo abogado podría ser el vendedor de barómetros. Otra duda del lector, según Freud, Jentsch la atribuye a la naturaleza artificial de la hija de Spalanzani.

> "... el tema de la muñeca Olimpia, aparentemente animada, de ningún modo puede ser considerado como el único responsable del singular efecto *unheimlich* que produce el cuento; más aún: que ni siquiera es el elemento al cual se podría atribuir en primer término este efecto. El ligero viso satírico que el poeta da al episodio de Olimpia, empleándolo para ridiculizar la presunción de su joven enamorado, tampoco facilita aquella impresión" (Freud, 1996: 2489).

En este punto tendremos que detenernos ante una pregunta: ¿Los lectores realmente tienen esta duda sobre la artificialidad de Olimpia? Nuestra respuesta es decididamente negativa. Leyendo el cuento, desde el principio sabemos que la figura que ve Nataniel mirando por la ventana puede ser una muñeca animada o un autómata, pero que no se trata de una mujer viva. El mismo Hoffmann procura dejarnos eso claro, porque cada vez que menciona a Olimpia habla de su inmovilidad, ojos sin mirada, imposibilidad de conversar, la mano fría

sin vida, pasos de autómata... Incluso Freud anota un "ligero tono satírico" (1996: 2489) en el estilo de Hoffmann, mientras narra la escena de enamoramiento de Nataniel. En el baile, todo el mundo intenta disimular la risa que les provocan los suspiros del estudiante enamorado.

Por lo tanto, Freud tiene razón sosteniendo que no es esa duda lo que nos provoca el efecto de *unheimlich* en el cuento *Der Sandmann.* Pero, nosotros tenemos que replicar que esta afirmación no nos descubre nada nuevo, porque la duda del lector sobre la naturaleza artificial de Olimpia, como acabamos de demostrar, no existe.

Con esta conclusión tenemos que volver a la polémica abierta con Jentsch en el ensayo *Das Unheimliche*. En realidad, aquí no se trata de polémica alguna sino de una crítica que le dirige Freud aunque el Jentsch probablemente nunca respondió a ella.[36] Como el trabajo "*Zur Psychologie des Unheimlichen*", (Sobre la psicología de lo *unheimlichen*) nunca fue traducido en castellano y por lo que sabemos, tampoco a otros idiomas, salvo en inglés,[37] casi todo lo que queda de su texto procede de las citas polémicas expuestas en el ensayo de Freud. Debido a esa ausencia, los que no consiguen leer el ensayo de Jentsch en original, se encontrarán en una situación bastante confusa, porque tendrán que fiarse de lo que comente sobre su texto alguien que no está de acuerdo con las ideas que se exponen en el ensayo.

Esta reflexión nos impone la siguiente pregunta: ¿Escribió realmente Jentsch que la muñeca Olimpia provoca sospechas en los lectores del cuento? Según Freud, la respuesta es afirmativa y ya la hemos citado. Pero nuestra lectura del texto de Jentch nos demuestra que esto no es cierto, porque en su ensayo no se menciona ni *Der Sandmann* ni a Olimpia. El único comentario sobre Hoffmann que encontramos en su ensayo es el siguiente: "En sus trabajos de fantasía, E.T.A. Hoffmann repetidamente usa esa manipulación psicológica con éxito" (Jentsch, 1993: 13).[38] No cita ningún cuento pero Freud sí que lo hace, asegurando que Jentsch se "refiere ante todo al cuento *Der Sandmann* ("El arenero")..." (1996: 2489).

---

[36] No hemos encontrado datos de la existencia de esta respuesta. Resulta imposible descubrir la fecha de la muerte de E. Jentsch. Varias fuentes de Internet barajan el 1919 como el año de su muerte, lo que supone, si es cierto, que el psicólogo no tuvo tiempo para escribirla.

[37] Revista *Angelaki,* Vol. 2, Nº 1 (pp. 7-17).

[38] Resultándonos imposible de encontrar el texto en alemán, para esta tesis usaremos la primera y hasta ahora la única traducción en inglés: Jentsch (1993) "Psichology of the Uncanny" publicada en la revista *Angelaki,* Vol. 2, Nº 1 (pp. 7-17).

¿Cuál es la razón de esta inexactitud? ¿Es posible que Freud utilizase el texto de Jentsch como el punto de partida de su investigación, para luego ni siquiera citarlo con precisión, mientras le atribuye unas ideas que no son suyas? Para empezar, creemos que la respuesta no hay que buscarla en el deseo de Freud de demostrar que Jentsch está equivocado. Más bien, pensamos que en este caso se trata de una negligencia causada por el desconocimiento de la existencia de otros cuentos de Hoffmann dedicados al tema de personajes-autómatas. Posiblemente Freud crea que Jentsch se refiere a *Der Sandmann* porque es el único cuento sobre este tema que conoce, mientras Jentsch tiene en mente los cuentos como *Die Automate* o *Der Nussknacker.*[39] Según la investigación de Michiel Scharpé "Freud, en su particular reinterpretación de la historia, casi consigue crear un cuento nuevo que encaja mejor con sus objetivos, desplazando el centro de interés desde la incertidumbre intelectual hacia el complejo de castración" (2003).

En su trabajo dedicado a la lectura de *das Unheimliche* de Freud, Hèléne Cixous[40] se pregunta si "¿Jentsch dice más de lo que Freud quiera leer?" criticando el modo de Freud de resumir textos de otros autores. Según ella, es precisamente su resumen corto del dicho cuento lo que "engendra dudas" (1976: 534/5). "Asumiendo la personalidad de Jentsch", continua Cixous, "Freud entra en la escena en el doble papel: actor y "mecánico", analista y sujeto de análisis" (1976: 529). Esta identificación es lo que, según nuestra opinión, causa que Freud atribuya a Jentsch las palabras que éste nunca ha escrito. Su modo de relatar es el mismo al que usa para descifrar "el *puzzle* de un sueño. Su elaboración comienza, en efecto, desde una conclusión... que se divide en dos direcciones. La eliminación de 'la vacilación intelectual' le permite la prescripción de una interpretación analítica; mientras la minimización del papel de Olimpia lleva el enfoque hacia Nataniel" (Cixous, 1976: 535).

Por lo tanto, parece que el ensayo sobre lo *unheimliche* de Jentsch sirva a Freud solo como una buena excusa para exponer sus propias indagaciones sobre el mismo fenómeno. Para conseguir eso, primero tiene que preparar el terreno y lo hace simplificando las cosas: elige el cuento que más le conviene, esquematiza la historia del mismo modo como lo haría con un sueño, convierte a Nataniel a un psicoanalizado y finalmente rechaza o "adapta" todas las conclusiones de Jentsch que no encajan dentro de los resultados que él quiera presentar.

---

[39] En castellano podemos consultar los cuentos citados en Hoffmann, E.T.A. (1981) *Los autómatas,* Palma de Mallorca: Ed. José J. de Olañeta.
40 Hèléne Cixous es la profesora de la literatura inglesa en la Universidad de París.

Para distinguir claramente cuáles son las ideas qué pertenecen a Jentsch haremos lo mismo que hicimos con el cuento *Der Sandman.* Resumiremos su ensayo evitando cualquier tipo de comentario que podría interferir con las interpretaciones de Freud posteriores.

En el resumen de las principales ideas de Jentsch sobre *unheimlich*, (véase ANEXO 1) podemos ver que el autor se limita a las explicaciones psicológicas del funcionamiento del efecto, prestando muy poco o ningún interés al análisis literario y a la investigación lingüística. Aunque escriban sobre el mismo tema, su método es diametralmente opuesto al de Freud. Además, justo al comenzar su texto (punto 2 del Resumen del ensayo de Jentsch) el autor advierte que aquí no se intentara definir la esencia de *unheimliche* porque una "explicación conceptual tendría poco valor. La razón principal para esto es que la misma impresión no provoca necesariamente el efecto *unheimlich* en todas personas (Jentsch, 1993: 8). Sorprendentemente, Freud retoma esta misma cita, pero solo desde la segunda parte parafraseando que la "dificultad en el estudio de *unheimliche* obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos" (Freud, 1996: 2483). La razón de por qué lo interpreta solo parcialmente se revela ya en el siguiente párrafo, donde Freud emprende un detallado análisis etimológico para conseguir la "explicación conceptual" que Jentsch considera inservible.
Después de descubrir en el texto de Freud esta segunda falacia relacionada con Jentsch, podríamos comenzar a preguntarnos ¿Quién de los dos tiene razón escribiendo sobre *Das Unheimliche*? Sin duda alguna, la investigación de Jentsch parece más sincera, pero esto todavía no significa que su texto nos aclara mejor la categoría que estamos estudiando. Puede que el modo de citar de Freud no sea de todo correcto, pero sus resultados quizás estén más cerca de la esencia del término cuya definición todavía no tenemos del todo formulada. Uno de los objetivos de nuestra investigación es aclarar también este dilema.

Teniendo ante nosotros el texto de Jentsch resumido, en el siguiente apartado continuaremos analizando la segunda parte del ensayo de Freud. Como objetivo de este análisis nos proponemos a elaborar una lista definitiva de todos los factores temáticos que Freud señala como "susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de *unheimlich* con intensidad y nitidez singulares" (1996: 2488). Esperamos que esa lista nos sirva luego como una guía rápida para hacer más eficazmente las comparaciones con otras fuentes, empezando por Jentsch.

2. 5. Los factores temáticos de *Unheimliche* según Freud

Como ya comentamos en el apartado anterior Freud considera que la incertidumbre intelectual que provoca la muñeca Olimpia, aparentemente animada, no es el principal elemento al cual se podría atribuir el sentimiento de lo *unheimlich.* Este efecto en el cuento de *Der Sandmann* es "inherente a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos... la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil". Pero, según Freud, esto es solo lo que sentimos en la superficie de nuestro consciente, porque "el estudio de los sueños, las fantasías y los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración." (1996: 2491).

Con esta afirmación, Freud nos lleva directamente al terreno donde puede aplicar su discurso psicoanalítico de siempre. Por lo tanto, no nos sorprende que el primer ejemplo al que recurre fuera del cuento de Hoffmann remita directamente a su teoría de complejos: "...el castigo que se impone Edipo... al enceguecerse, no es más que una castración atenuada..." (1996: 2491). Consciente de que esta idea podría provocar el rechazo de las personas que lo ven desde un "punto de vista racionalista", Freud señala que "el hombre de la arena" retorna a la vida de Nataniel cada vez que éste se enamora: le separa de la novia, después destruye al amor de su vida, Olimpia, y por fin, consigue que se suicide en el momento en que está decidido a casarse con Clara. "Estos elementos del cuento, como otros muchos, parecen arbitrarios y carentes de sentido si se rechaza la vinculación entre el temor por los ojos y la castración, pero en cambio se tornan plenos de significación en cuanto, en lugar del arenero, se coloca el temido padre, a quien se atribuye el propósito de la castración" (Freud, 1996: 2492).

A diferencia de Freud, en esta tesis doctoral, no intentaremos imponer ninguna de sus teorías porque creemos que, más de un siglo después del nacimiento de psicoanálisis, todavía no existen pruebas suficientes para convencer a nadie en la validez práctica del punto de vista

psicoanalítico. Lo mismo ocurre con los demás fundadores del psicoanálisis: cuál de esas "escuelas" aceptamos o rechazamos, es más una cuestión de gusto y de las convicciones de cada uno de nosotros que de la fuerza de las pruebas que sus creadores aportaron. En el psicoanálisis, según el panorama actual, hay tantas pruebas como psicoanalistas pero, esto no significa que haya que desaprovechar la gran experiencia que éstos han obtenido gracias a las observaciones y el trabajo analítico con sus pacientes. Por lo tanto, aunque no admitamos la idea de que en los neuróticos existe una fuerte tendencia de la "sustitución mutua entre el ojo y el miembro viril" (Freud, 1996: 2491), creemos que, en este mismo ensayo, todavía quedan muchos otros factores basados en las experiencias clínicas y las investigaciones de Freud que nos pueden proporcionar varios puntos de apoyo e ideas para profundizar en el estudio de nuestro tema.

Aclarada nuestra postura hacia la teoría psicoanalítica, volvamos al *motivo de la pérdida de los ojos* pero, esta vez, sin relacionarlo con el complejo de castración sugerido por Freud. Sin duda alguna, Hoffmann manipula este factor temático durante todo el cuento, y es cierto que la figura del arenero es la portadora de esta amenaza. Sin acudir al psicoanálisis, es suficiente usar el sentido común, para admitir que la pérdida de los ojos es motivo de "*eine schreckliche Kinderangst"* (Freud, 1982: 254). Esta terrible angustia infantil, según Freud, "persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos" (1996: 2491). Creemos que no hace falta añadir nada más para justificar esta afirmación. Pero, antes de incluirlo como el primer factor temático de nuestra lista de *unheimlich* tendremos que justificar su aceptación respondiendo a esta pregunta: ¿por qué el *motivo de la pérdida de los ojos* provoca el sentimiento de *unheimlich*, y no una simple angustia o miedo?

Intentaremos primero definir la palabra *miedo* sin sumergirnos de nuevo en la investigación etimológica. Según el *Diccionario de psicología*, "el miedo es un sentimiento vital de amenaza. Tiene una cierta analogía con la angustia, pero en el miedo, el temor se refiere a un objeto preciso... es bien conocida la causa del sentimiento, *que tiene una explicación racional*" (Dorch, 1981: 51). Esta definición coincide con lo que escribe Freud en su obra posterior, *Más allá del principio del placer* (1920):

> "Susto, miedo y angustia... pueden diferenciarse muy precisamente según su relación con el peligro. La angustia constituye un estado semejante a la expectación del peligro y preparación para el mismo, aunque nos sea desconocido. El miedo reclama un objeto determinado que nos lo inspire. En cambio, el susto constituye aquel estado que nos

> invade bruscamente cuando se nos presenta un peligro que no esperamos y para el que no estamos preparados; acentúa, pues, el factor sorpresa" (1984: 88-89).[41]

Sosteniendo que el "hombre de la arena" es el portador de la amenaza de la "pérdida de los ojos" Freud ya define esta amenaza como "terrible angustia infantil". Consecuentemente, aquí no tratamos de miedo sino de angustia. Para poder denominar esta angustia como *unheimlich*, tenemos, además, según Freud, que discernir en ella un núcleo particular que determina este sentimiento como algo familiar, conocido desde antaño, que ha vuelto aunque debía haberse quedado oculto.

En primer lugar, tenemos la historia originaria sobre el arenero que contaban a los niños. La amenaza venia de la oscuridad en la forma de un hombre malo que arrojaba puñados de arena a los ojos de los niños que los tenían abiertos. Para evitarlo, los niños tenían que cerrar los párpados y no abrirlos hasta que se durmieran aunque escuchasen pasos y ruidos. Con la luz del día la amenaza ya no tenía ningún efecto porque el arenero venía solo por la noche.

Como podemos deducir, aquí aparece un nuevo factor, *el miedo a la oscuridad,* como un motivo que está estrechamente relacionado con la apariencia del arenero y como tal, también con el peligro de quedarse sin los ojos. El pequeño Nataniel tiene *miedo a la oscuridad*, provocado por un hecho real que es la falta de luz. Pero detrás de este miedo hay algo más, no siempre objetivo y racional:

> Hacia los dos años y medio o tres años, suele aparecer el miedo a la oscuridad, que se prolongará hasta los cinco años o aún más... tanto las niñas como los varones temen en su habitación o en su cama la presencia de animales feroces o, un poco más tarde, de fantasmas o ladrones escondidos en los armarios... (Mannoni, 1984: 27).

Aunque no relaciona el miedo a la oscuridad directamente con el relato sobre el hombre de la arena, Freud en *Das Unheimliche* menciona la oscuridad como uno de "los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres." (1996: 2505). Analizando las raíces del miedo a la oscuridad, P. Mannoni, habla de la angustia de los hombres primitivos durante la noche "acurrucados unos con otros en el fondo de alguna gruta, ciegos durante largas horas a los peligros ambientales y a la proximidad de las fieras" (1984: 27). Creemos que esta ceguera forzada por la caída del sol, tiene algo en

41 Esta aclaración nos basta de momento para seguir con nuestro análisis, aunque sobre el tema de la relación miedo-angustia tengamos que volver con más detalle en el siguiente capítulo.

común con la ceguera incitada a los niños a través del cuento del arenero. "Estos miedos que retornan cada noche han sensibilizado a la humanidad y le enseñaron a temer las celadas de la noche", afirma Juleitte Favez-Boutonier en *L'angoisse* (1945) y añade:

> ...la angustia de que el sol no vuelva a aparecer, o de que la oscuridad que llega no sea borrada nunca más por la aurora. Este miedo supersticioso atormentó a pueblos enteros (por ejemplo, a los aztecas), y acaso es legítimo ver en ello un testimonio de las emociones del alma ante lo que considera una anticipación de la muerte. Los mitos, por otra parte, parecen confirmar este punto de vista, pues se los ve recurrir con regularidad al mismo universo tenebroso para ilustrar los mundos infernales y los reinos fúnebres (1945: 28).

A través de las anteriores citas vemos cómo evoluciona el miedo a la oscuridad: desde un peligro real provocado por las fieras que acechan de noche al hombre primitivo, hasta la angustia causada por las supersticiones relacionadas con las fantasmas, los reinos fúnebres y la posibilidad de no volver a ver la luz nunca.

Como ya citamos, para Freud, el núcleo *unheimliche* de la *angustia de perder los ojos*, se encuentra en la *angustia de la castración*. Esta conclusión se basa en su convicción de que el ojo es sustituible por el órgano sexual. Para nosotros, la *angustia de perder la vista* tiene su núcleo *unheimliche* en la angustia supersticiosa que se produce en la oscuridad. Esta angustia no la provocan tanto los peligros reales, como los temores que provienen de los mundos infernales y tenebrosos y que en la última instancia anticipan la muerte. Para el hombre primitivo, perder la vista es como perder la vida, por quedarse indefenso ante el peligro, incapaz de cazar o buscar la comida para sobrevivir. La llegada de la noche supone el retorno de esa angustia reprimida durante el día.

Consideramos que estas últimas conclusiones nos proporcionan suficientes argumentos para incluir el motivo de la pérdida de los ojos en nuestra lista de los factores temáticos de *unheimlich* que formaremos como CUADRO 13. al final de este capítulo. En la misma casilla incluiremos como los motivos secundarios la oscuridad y la ceguera porque se trata de las consecuencias de la pérdida de los ojos. Para los lectores que no están de acuerdo con nuestras ideas sobre este motivo de *unheimlich*, la lista seguirá teniendo la misma validez clasificadora, porque en ella figuran los mismos factores que propuso Freud en su ensayo.

Buscando el siguiente factor temático de *unheimlich,* Freud pasa del cuento *"El hombre de la arena"* al análisis de la novela de E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels* (1844) donde encuentra el tema del *"doble* o del *otro yo"*.

> Nos hallamos... ante todo... con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de procesos anímicos de una persona a su "doble" –lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo, finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas (1996: 2493).

Curiosamente, esto es la segunda vez en el ensayo *Das Unheimliche* que Freud retoma un tema de otro psicoanalista. Se trata del texto de Otto Rank, "*El Doble"* publicado cinco años antes.[42] Comentando las ideas de Rank sobre las relaciones del *doble* con la imagen en el espejo y la sombra o con el temor ante la muerte, Freud sugiere por segunda vez que este tema tiene que ver con "la castración por la duplicación o multiplicación del símbolo genital" (1996: 2494). Admite la hipótesis de Rank según la cual para el hombre primitivo el "doble" fue una medida de seguridad contra la destrucción del yo, y que probablemente en este primer doble de nuestro cuerpo podamos buscar el origen de la creencia en el alma inmortal. Basándose en sus "conocimientos psíquicos patológicos" deduce que el carácter *unheimliche* de este motivo "solo puede obedecer a que el 'doble' es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. 'El doble' se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones" (1996: 2495). Esta última metáfora sobre los dioses-demonios, la encuentra Freud en la obra de Heinrich Heine *Los dioses en el destierro* (*Die Götter im Exil*) y la relaciona de un modo bastante convincente con el factor temático del *doble.* El establecimiento de este vínculo le sirve para explicarnos la evolución del motivo del *doble* desde una figura protectora hacia un personaje angustiante que retorna como algo familiar-reprimido.

Es un hecho llamativo que en esta parte del ensayo Freud no analice *El hombre de la arena,* porque creemos que este cuento ofrece un buen material para el estudio. Basta solo acordarse

---

[42] *Der Dopellganger*, en la revista *Imago* (1914).

de la relación: el abogado Coppelius - el vendedor Coppola. Para Nataniel, los dos personajes son la misma persona, o por lo menos, son susceptibles de serlo; nosotros, como lectores, tampoco lo tenemos más claro. El parecido físico y los nombres semejantes nos hacen dudar de que podría tratarse de la misma persona, pero el efecto de lo *unheimlich* se produce en un nivel diferente - no lo evoca el juego de disfraces y nombres, sino la posibilidad de que a Nataniel le persigue un verdadero *doble* del *arenero*. Coppelius disfrazado de Coppola en las situaciones descritas en el cuento de Hoffmann, sin duda alguna provoca miedo, porque el abogado, a parte de su brutalidad y fealdad, además es el presunto asesino del padre de Nataniel. Pero el estudiante no solo siente miedo, sino la angustia, que Freud determina como *unheimliche* porque la persona que le visita es, ante él, susceptible de ser un *doble* del *Sandmann* y, como tal, proviene de un mundo sobrenatural. El vendedor Coppola podría ser el abogado Coppelius disfrazado, pero detrás de ellos, Nataniel ve la figura del "arenero", el personaje de sus pesadillas infantiles. Para el estudiante, esos dos hombres no son otra cosa que los *dobles* de "el hombre de la arena" disfrazados de personas.

La experiencia nos ha enseñado que dos individuos pueden parecer idénticos físicamente, pero también sabemos que cada uno de ellos tiene su propia personalidad, su "yo" que es único e irrepetible. Un buen ejemplo son los hermanos gemelos. Aunque tengan un parecido asombroso, están lejos de provocar el sentimiento de lo *unheimliche* en las personas que les conocen, hasta el momento en el que se perciba que, aparte de los rasgos faciales idénticos, comparten la identidad o los pensamientos. Esta sospecha confirmada, aunque con pruebas poco fiables, insinúa la figura del *doble* en unos inocentes gemelos. Numerosos experimentos psicológicos, películas y obras literarias dedicados a este tema demuestran un interés extraordinario por el motivo de los gemelos, muy próximo al tema del *doble*.[43]

Aparte de Freud, hay varios investigadores que se inspiran en el tema del *doble.* En *Le cinéma "fantastique" et sus mythologies* (1979: 75-85), G. Lenne incluye el tema del doble en la lista de los cinco principales componentes temáticos del cine "fantástico". R. Gubern y J. Prat comparten su opinión vinculando el fenómeno del doble al tema de la *perdida de la identidad* como uno de los ejes dominantes del género terrorífico (1979: 33). Estos autores

[43] Solo en el cine de EEUU se registra más de 100 referencias con el tema de los gemelos. Éstas son solo algunas de ellas: Wonder Man (H. B. Humberstone, 1945), Twins of Evil (H. Fine, 1972), Sisters (B. De Palma, 1973), Twins (I. Reitman, 1988) True Stories (D. Byrne, 1986). [Listado de la enciclopedia Cinemanía, (1997) Microsoft (Ed. CD-ROM).

indican que los tres temas: la *pérdida de la identidad,* la *bestialidad* (monstruosidad) y el motivo del *doble* figuran desde antaño en la mitología y en las creencias populares. Durante el siglo XX no ha descendido este interés porque el uso metódico y reiterado de este motivo encontramos constantemente en las obras de la literatura y el cine:

> El tema del *otro-yo* demoníaco que llega del otro lado de la membrana de cristal al mundo real, amenazando a su original, comienza explotarse en el romanticismo literario alemán, para encontrar su pleno desarrollo en el expresionismo cinematográfico y literario: la anticipación de esta tendencia la encontramos ya en E.A. Poe, en el cuento *William Willson* (1839) cuando el doble del protagonista (que le persigue continuamente) aparece finalmente como su propio reflejo en el espejo (Munitic, 1986: 296).

La prueba de que este cuento de Poe deja huellas profundas en la literatura universal y en el cine, es una novela que aparece tan solo siete años después: *El Doble* de F. M. Dostoyevski (1846) es, antes de todo, un minucioso estudio de un caso de desdoblamiento psíquico, un cuadro clínico *unheimliche* del esquizofrénico Goliadkin. En nuestra filmografía de la casa encantada tenemos varias películas donde aparece el motivo del doble. *El inquilino quimérico* (*Le locataire*) de Polanski (1976) es, quizá, el ejemplo más representativo del gran interés que inspira el tema de esquizofrenia como una clase de desdoblamiento. Otra película que aprovecha abundantemente las posibilidades de escisión de la personalidad es *El resplandor* (*The Shining*) de Kubrick (1980). Al lado del niño-protagonista y su padre, ambos susceptibles de ser esquizofrénicos, en esta película, además, encontramos el ejemplo de las gemelas asesinadas. Convertidas de unas inocentes víctimas en las figuras que espantan al niño, las gemelas de Kubrick nos recuerdan un motivo de la novela *Through the Looking-Glass and what Alice found there* de L. Carroll (1871). Se trata de los hermanos *Tweedledum* y *Tveedledee* que se han convertido en seres maléficos al trasladarse de una inocente canción infantil a las páginas de esta obra maestra decimonónica. Lo más intrigante en el caso de *Alicia a través del espejo* es que esta novela se considera literatura infantil, aunque varios autores han encontrado en ella elementos de horror. Uno de ellos, Ranko Munitic en su libro *Alicia en el viaje a través del Subterráneo y el Espacio* (1986: 294-296), explica que esos gemelos, aunque presentados en una variante caricaturesca y, a primera vista, muy benevolentes, no son otra cosa que "*el doble maldito del espejo,* el otro-yo demoníaco" bien enmascarado, pero reconocible en su "núcleo arquetípico". Volveremos a este trabajo más adelante en el Capítulo 4 para dedicar un análisis más detallado a la película *El resplandor.*

En este punto nos detendremos por primera vez para analizar el término *monstruo* mencionado por los autores antes citados. También, en las páginas 60 y 62 de este capítulo ya hemos anotado que una de las acepciones de la palabra *unheimlich* es "monstruoso" (DL, 1989 y SG, 1974). Aunque Freud no lo menciona en su ensayo, la razón para estudiar con más detalle este factor nos lo ofrecen los diversos escritos sobre el cine que reflexionan sobre el fenómeno de la *monstruosidad* como Lenne (1974), Kristeva (1982), N. Carroll (1990) y Schneider (1991).

"El monstruo es aquél que infringe las leyes de la *normalidad*", afirma G. Lenne, explicando que, antes de todo, la monstruosidad supone el alejamiento de las normas de la naturaleza y normas temporales y espaciales (1979: 23). Pero a pesar de este alejamiento de lo natural "el monstruo, por supuesto, nunca es totalmente no-humano: es monstruoso precisamente porque posee rasgos humanos" (Schneider, 1991: 47). Opinamos que, justo esta idea, sobre una siempre presente semejanza entre lo monstruoso y lo humano, vincula al *monstruo* con el fenómeno de *unheimliche*. El presentimiento de los rasgos humanos en lo monstruoso evoca inevitablemente en nosotros el sentimiento de lo *unheimliche* porque se trata de vislumbrar algo familiar debajo de una apariencia sobrenatural. Cuantos más rasgos humanos reconocemos en el *monstruo*, probablemente éste tenga más elementos del *doble* en el sentido que lo postula Freud.

Apoyándonos en los ejemplos anteriormente expuestos, creemos que el motivo del *monstruo* podría entrar a formar la lista de los factores temáticos que invocan *unheimlich* pero, de momento, reservamos nuestro CUADRO 13 solo para los factores propuestos por Freud.

Antes de anotarlo como factor temático perteneciente al grupo del *doble*, volvamos al motivo del "*otro yo*", para intentar abarcarlo desde un punto de vista distinto del que nos ofrece Freud.

Las investigaciones de psiquiatría nos sugieren que todos llevamos nuestro propio *doble*, escondido en las profundidades del nuestro ser, algo que podemos nombrar como ese "*otro yo*". Ese "pensamiento inconsciente", como lo llama Freud, fluye dentro de nuestra mente como una corriente continua de vagas ideas que se articulan en el lenguaje. "Ese monólogo supuestamente interior está en perfecta continuidad con el diálogo exterior, y precisamente por esa razón podemos decir que el inconsciente es también el discurso del otro" afirma J.

Lacan en su *Seminario* (Miller, 1981:163). La forma en que tomemos ese discurso interior, según él, parece que determina en buena medida nuestro modo de ser en el mundo o, mejor dicho, de esto dependerá si se nos va a considerar como un *hombre normal* o como un *enfermo mental.* Desde hace varios años la psicología y la psiquiatría clínica consideran que las alucinaciones auditivas de los psicóticos no son otra cosa que el producto de ese discurso interior.

> ...A menudo hay dificultad en decidir si lo que el paciente relata fue percibido o pensado. ...Son voces que "se sienten" dentro de la cabeza como algo fabricado por otros o bien se oyen detrás de las paredes o de las puertas... Unas amenazan e insultan, otras hablan en términos elogiosos. Trasmiten mensajes extraños, órdenes singulares, misiones fantásticas. ...En muchas ocasiones los propios pensamientos se tornan audibles (Colodrón, 1983: 66-67).

Presionado por las voces que le sugieren y ordenan qué hacer, acosado por las amenazas que siente en su mente o que le parece que percibe desde fuera, el paciente psicótico cae, cada vez más, en la trampa de sus obsesiones.

> Cuando se acentúan mucho, las obsesiones pueden adoptar... un aspecto terrible y macabro ya que van invadiendo progresivamente su vida entera... y con un poderío calificable de demoníaco, subsisten como un ente *a se.* Es comprensible que en tiempos pasados, cuando aún no se conocían sus correlaciones psicológicas, tales obsesiones... fuesen interpretadas como posesión diabólica. La propia víctima vivencia la realización forzosa de sus actos obsesivos como impuesta por una potencia extraña, ya que los experimenta como ajenos a su *yo* (Reiman, 1971: 134).

Las citas anteriores, basadas en observaciones clínicas reales, nos aproximan a una definición que coincide con lo que hasta ahora hemos comentado sobre el fenómeno de *unheimliche*: el *otro yo* del psicótico, que habla a través del monólogo interior, en unas condiciones particulares se torna audible, convirtiéndose en un estímulo externo. Como tal este estímulo es ajeno a su propio *yo,* aunque le resulte *extrañamente familiar,* ya que procede de sus propios pensamientos. Según Lacan, la primera diferencia entre nosotros como sujetos normales y el alienado se encuentra en la cantidad de cosas de ese monólogo interior que habitualmente descartamos. "Por eso en gran medida, el alienado encarna, sin pensarlo siquiera, aquello en lo que iríamos a parar si empezáramos a tomar cosas en serio" (1981: 178).

El "*otro yo",* como lo denomina Freud, es nuestra conciencia "que se opone al resto del *yo,* que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, y que cumple la función de censura

psíquica...".(1996: 2494). En *Tótem y tabú* nos aproxima más a esta categoría, explicando que la *conciencia* tiene una gran afinidad con la angustia y que se trata de la "percepción interna de la repulsa de determinados deseos" (1993:1791). Esa "conciencia angustiante" tiende a convertirse en nuestro propio *doble*, en una voz *unheimlich* que nos habla sin parar, dando órdenes desde dentro y que no se deja controlar de ningún modo. En estos casos más extremos, se desvanece la barrera entre la normalidad y la locura, y los psiquiatras no podrán curar a nadie mientras no descubran la clave para la siguiente pregunta postulada por Lacan: "¿Hasta qué punto un discurso que parece personal puede, nada menos que en el plano del significante, llevar huellas suficientes de impersonalización como para que el sujeto no lo reconozca como suyo?" (Miller, 1981: 384). Nosotros, no podemos ofrecer una respuesta que ayude a los enfermos pero estamos convencidos de que el hecho de oír uno sus propios pensamientos como la voz del otro que le insulta y amenaza puede producir un fuerte impacto de *unheimliche.*

Anotando en el CUADRO 13. los motivos del *doble* y del *otro yo* como factores temáticos que, según Freud, transforman "lo angustioso en lo *unheimlich*" (1996: 2499), pasaremos a analizar el siguiente grupo de motivos que nos propone. Se trata de *la repetición de lo semejante, el retorno involuntario a un mismo lugar, la repetición involuntaria* y *la repetición compulsiva.*

Como podemos observar, aquí tenemos cuatro situaciones unidas por un mismo término: *la repetición*. Freud anticipa que no todo el mundo iba a aceptar estos motivos como una fuente válida del "sentimiento en cuestión" pero cree que "en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias despiertan sin duda la sensación de *unheimlich*" (1996: 2495). *La repetición de lo semejante* y *el retorno involuntario a un mismo lugar*, según sus observaciones, producen no solo el efecto *unheimliche*, sino una sensación de inermidad característica de muchos estados oníricos. Aparte de esta conclusión, Freud no aporta más explicaciones sobre los primeros dos factores. El factor de la *repetición involuntaria*, según él, evoca la sensación de *unheimliche* imponiendo la "idea de lo nefasto, de lo ineludible" en unas circunstancias especiales, que en otra ocasión podrían ser consideradas como pura casualidad. Un mismo número repetido varias veces en diversas formas y ocasiones durante un mismo día, podría hacer atribuir un sentido misterioso a este hecho, si se trata de una persona supersticiosa, reflexiona Freud (1996: 2496). El último factor de este grupo, también

vinculado con la repetición, está más relacionado con los procesos internos, psicofisiológicos, que los tres casos anteriores.

> ... la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos... un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco... Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como *unheimlich* cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior (Freud, 1996: 2496).

A parte de esta cita, Freud no ofrece más explicaciones, aunque asegura que el impulso de la repetición compulsiva se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño y que domina el curso del psicoanálisis del neurótico. Resulta extraño que Freud, a pesar de su condición de médico-psicoanalista, presta mucha más atención a las obras de la literatura que a sus casos clínicos, que menciona solo como algo obvio para justificar sus conclusiones.

Sin poner en duda su método, nosotros, intentaremos proporcionar más aclaraciones sobre los últimos factores temáticos, que tienen su lugar en el CUADRO 13 bajo el número tres.

Para ver los casos más patentes de la repetición compulsiva, no es necesario acudir a un psiquiátrico, ya que con bastante frecuencia se pueden observar en las calles las personas cuyos movimientos están afectados por unos trastornos que se manifiestan generalmente a través de los temblores incontrolables. Afectados por enfermedades neurológicas como el síndrome de *Tourett* o enfermedad de *Huntington*, intentan seguir con su vida normal aunque sus cuerpos, más que a su voluntad, obedecen a unos impulsos compulsivos de sus nervios. La imagen de estas personas que sufren con cada paso puede provocar compasión, pero lo más probable, según Jentsch, es que su enfermedad "provoque una bien definida impresión *unheimlich* en la mayor parte de la gente" (1993:14). Este impacto de *unheimliche* que pueden evocar las enfermedades mentales y nerviosas se debe, según él, a la impresión de que los "procesos mecánicos comienzan a dominar" sobre la psique. Esto explica por qué a la epilepsia la solemos llamar *morbus sacer,* "una enfermedad que no proviene del mundo humano, sino de las extrañas y enigmáticas esferas". Como tal, la epilepsia tiene la capacidad de producir "un efecto demoníaco en aquellos que lo observan", afirma Jentsch (1993: 14). (Véase el ANEXO 1, párrafos 12 y 13).

Como podemos ver, el factor de la repetición compulsiva como fuente de *unheimlich* lo recoge Freud del ensayo de Jentsch, que se basa exclusivamente en su experiencia clínica para explicarlo. Lo mismo hace más tarde con el motivo de la epilepsia, pero antes de detenernos con más detalle en esta enfermedad, intentaremos aclarar el factor de la repetición compulsiva desde un punto de vista más moderno.

En *Psychologie du rythme* (1974) P. Fraisse afirma que la *organización neuromuscular* del hombre "da preferencia a la repetición de movimientos idénticos". Se trata de los procesos internos de nuestro cuerpo, que deberían quedarse ocultos pero se manifestaron sin nuestra voluntad pasando al dominio de *lo familiar-extraño*. Esto ocurre no solo en el nivel de las manifestaciones físicas sino también en el nivel psíquico. El ritmo interior rige las vidas de todo el mundo y la prueba para esto es un fenómeno que Fraisse denomina como el "ritmo subjetivo". Las investigaciones psicológicas demuestran que "el oyente, al escuchar una serie de sonidos idénticos y regulares, le sorprende percibirlos como agrupados de dos en dos o de tres en tres..." (Fraisse, 1976: 111). A pesar de conocer perfectamente cómo funciona este mecanismo del pseudo-ritmo, no podremos cambiar nada en nuestro sistema preceptivo: seguiremos oyendo el ritmo allí donde hay solo golpes irregulares. En ciertas ocasiones, esta regularidad ficticia que nos impone nuestro sistema nervioso puede provocar el sentimiento de *unheimliche,* pero de esto hablaremos en los siguientes capítulos.

Apuntando los cuatro motivos de la repetición involuntaria en el CUADRO 13, volvamos de nuevo al motivo de epilepsia, que Freud, junto a la demencia, incluye entre los factores temáticos de *unheimliche* (1996: 2499).

Si quisiéramos resumir el cuento del arenero en dos líneas, podríamos decir que se trata de *la historia de un joven que se vuelve loco por enfrentarse a las pesadillas que retornan de su infancia.* Efectivamente, todo el relato podría ser la historia clínica de un psicótico, porque en tan solo una decena de páginas encontramos tres ataques de la demencia de Natanael. El primer ataque lo tiene de niño, cuando le descubren escondido en el despacho de su padre; el segundo, cuando ataca a Spalanzani, en la escena de los ojos; y el tercero, cuando quiere matar a su novia en la torre. Freud explica el carácter *unheimliche* de la demencia y de la epilepsia porque "el profano ve en ellas la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo, pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de

su propia personalidad... La Edad Media atribuía todas estas manifestaciones mórbidas a la influencia de los demonios" (1996: 2499).

En el CAPÍTULO 3 veremos que hay varios psiquiatras que consideran que las personas normales en la Edad Media atribuían con facilidad características de demonios y magos a los enfermos mentales, ya que no podían explicar de otro modo un comportamiento que les aterrorizaba (Reich, 1980; Reiman, 1971; Rocheim, 1932 etc.). Hoy en día, la gente generalmente no cree en los demonios, al menos hasta que se enfrenten a un caso de *dementia paranoide.*

> En su forma más pura, el mundo esquizofrénico es una mezcla de misticismo y de infierno emocional humano, de penetración a través de una visión distorsionada de Dios y de Diablo, de sexualidad pervertida y de moral asesina, de cordura hasta el grado más elevado del genio y de demencia en sus abismos más profundos, todo fundido en una sola y horrible experiencia (Reich, 1980: 399).

Esta imagen del demente aterroriza sin duda, pero preguntémonos ¿por qué el hombre normal presiente algo semejante? "en los rincones recónditos de su propia personalidad" y esto le provoca un sentimiento de lo *unheimliche*, según Freud. Una parte de la respuesta podemos encontrar en el hecho que la demencia puede afectar a cualquiera sin tener ningún remedio que lo impida. Sin embargo, detrás de esta respuesta hay otra, oculta, como todo lo que tiene relación con *unheimliche*. "El *homo normalis* bien adaptado se compone del mismo tipo de experiencias que el esquizofrénico. La psiquiatría profunda no deja dudas al respecto. El *homo normalis* difiere del esquizofrénico solo en que estas funciones están ordenadas de otra forma", dice W. Reich (1980: 399). Por consiguiente, el hombre normal, cuando presencia un ataque de demencia, ve el reflejo oscuro de su propio inconsciente que se está desvelando en el otro, aunque debería haberse quedado oculto. Lo que siente no es miedo, ni tampoco una simple angustia, sino el efecto *unheimlich* en su estado puro. De entre todos los demás factores temáticos que nombraremos en este apartado, la demencia es, probablemente, el elemento que más nos acerca a la definición de lo *unheimliche* antes citada: "*se denomina unheimlich todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado"* (Freud, 1996: 2487).[44] Más adelante, en el capítulo 4 volveremos sobre la cuestión de la demencia, analizando la trilogía: *Repulsión* (1965)*, La semilla de diablo*

---

[44] (Freud, 1982: 248) cita de Schelling: [Un-h. nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verbognen... bleiben sollte und hervorgetreten-ist].

(1968) y *El inquilino quimérico* (1976), dirigidas por R. Polanski en las que explota la locura como el factor temático de *lo unheimliche.*

Los siguientes dos factores anotados en *Das Unheimliche* son el temor al *mal de ojo* y la *inmediata realización de los deseos.* Freud afirma que estos motivos de *unheimlich* nos aproximan a una concepción animista del mundo por la que hemos pasado todos, y por tanto, tenemos huellas que pueden manifestarse en cualquier momento.

> El temor del "mal de ojo" es "una de las formas más extendidas y más *unheimliche* de la superstición... Quien posee algo precioso... teme la envidia ajena, proyectando a los demás la misma envidia que habría sentido en el lugar del prójimo. Tales impulsos suelen traducirse por medio de la mirada... cuando alguien se destaca sobre los demás por alguna manifestación notable, especialmente de carácter desagradable, se está dispuesto a suponer que su envidia debe haber alcanzado una fuerza especial y que está fuerza podrá llevarla a convertirse en actos" (1996: 2497).

Igual que el temor de *mal de ojo,* la confirmación de que nuestros deseos o los de otras personas se realicen de un modo *inmediato* con solo pensarlo, produce un fuerte impacto de *unheimliche.* Freud sostiene que todos los neuróticos obsesivos que pudo estudiar le narraron vivencias de este carácter. "Sobre todo, raramente se producían accidentes o fallecimientos, sin que poco antes la idea de esa desgracia hubiera pasado por su mente" (1996: 2497).

Los dos motivos anteriores, según Freud, nos acercan a "una vieja concepción del mundo, al *animismo*, caracterizado por la pululación de espíritus humanos... por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa..." (1996: 2497).

En *Totem y tabú* (1913) Freud explica más detalladamente el término *animismo* basándose en trabajos de varios antropólogos, etnólogos, sociólogos y psicólogos (cita a: H. Spencer, J.G. Frazer, A.Lang, E.B. Tylor, W. Wundt etc.) que han investigado los pueblos primitivos. Esas tribus creen animados no solo el reino vegetal y animal sino todo lo que existe a su alrededor. Creen que el mundo está poblado de seres espirituales, benéficos o maléficos, que provocan todos los fenómenos naturales. Los hombres, según las creencias animistas, tienen almas que son independientes de los cuerpos y pueden trasladarse a otras personas (Freud, 1993: 1795). El temor al mal de ojo y a la inmediata realización de los deseos siguen evocando la sensación de lo *unheimliche* en el hombre contemporáneo porque, bajo la forma de

superstición, conmueven y tienden a confirmar sus creencias reprimidas sobre la omnipotencia de los pensamientos y sobre la magia.

Hablando sobre la *omnipotencia de los pensamientos* estrechamente vinculada con la *magia*, Freud comenta que en los tiempos de la horda primitiva el hombre estaba convencido del carácter real de ese fenómeno. Hoy se consideran superadas esas maneras de pensar "pero no estamos seguros de nuestras nuevas concepciones, las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación" (1996: 2502). G. Roheim, aclara esta hipótesis explicando que la magia era el elemento básico del pensamiento de nuestros antepasados, pero con la aparición de las religiones monoteístas "la fe en nuestra propia magia ha terminado por ser reprimida, pero retorna de la represión en aquellos brumosos comienzos de la ciencia que emergen gradualmente de la magia" (1959: 18).

Las prácticas de la magia vinculan lo real con lo sobrenatural. "La magia responde a la necesidad cuando la lógica y el deseo sean incompatibles, cuando el esfuerzo real y los resultados deseados tengan muy poco en común" sostiene V.C. Sobchack (1979: 60). En la magia hay algo infantil, algo que "también domina la vida psíquica de los neuróticos", opina Freud y añade que se trata de una "exageración de la realidad psíquica frente a la material, tendencia esta que también concierne a la omnipotencia de las ideas" (1996: 2500).

En *El hombre de la arena* no encontramos referencias directas a las prácticas de la magia, excepto en el experimento que presenció el pequeño Nataniel en el laboratorio de su padre. En una carta de Clara a Nataniel ella le explica que las entrevistas nocturnas de Coppelius con su padre "no tenían seguramente más objeto que el de practicar operaciones de alquimia" (Hoffmann, 1990: 91). Pero el motivo de los ojos sangrientos de la muñeca Olimpia tirados al suelo, que miraban fijamente a Nataniel, nos insinúan que también el vendedor Coppola probablemente practicara la magia. Spalanzani era un profesor de física que podía construir un autómata que cantara y tocara el piano, pero no podía hacerle ver y sangrar (=darle la vida) sin la ayuda de la magia. Solo Coppola, como supuesto "hombre de la arena" podía haberle vendido los ojos que arrancaba a los niños para que los implantara en la cabeza de cera de su "hija" Olimpia.

Este motivo del cuento de Hoffmann nos recuerda a las novelas y las películas de los *robots* que se quedaban en el nivel de la ciencia-ficción *naíf* hasta el momento en que sus

"cerebros" electrónicos se sustituyeron por los cerebros humanos. Creemos que desde entonces, el cine de esta temática se acerca mucho más al cine de terror porque evoca en mayor medida el sentimiento *unheimliche*.

> ... lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente... (Freud, 1996: 2500).

Como podemos ver, Freud en este párrafo introduce dos nuevos factores temáticos: *desvanecimiento de los límites entre fantasía y realidad* y las situaciones en las que *un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado*. El primer motivo parece suficientemente claro con las explicaciones que se presentan en *Das Unheimliche*. Freud menciona un cuento de cuyo autor no se acuerda, que califica de "bastante tonto, pero el efecto *unheimliche* había sido logrado magistralmente" (1996: 2500). Este efecto lo evocan por las noches los ruidos y siluetas de algo indefinible que se escapa en la oscuridad, acompañados de un olor insoportable que se desprende en una casa donde acaba de instalarse una joven pareja. El escritor consigue el efecto *unheimliche*, según Freud, haciendo suponer a los lectores que todas las alucinaciones mencionadas están causadas por una mesa adornada de cocodrilos tallados en madera.

Como ya dijimos, Freud no se acuerda del nombre del autor de este cuento o del número de la revista en la que fue publicado.[45] Sin embargo, en la literatura fantástica existe un gran número de historias con un tema semejante. Por ejemplo, consideramos que el cuento de H. P. Lovecraft, *The Survivor* (1954) tiene un tema muy parecido. Su protagonista, que vive en una casa alquilada, siente el hedor de los reptiles durante la noche y tropieza con ellos en la oscuridad.

En los citados ejemplos queda evidente que lo fantástico, como algo *extraño* y *no-familiar* cruza los límites de la fantasía y se introduce en la esfera de la vida real. Los significados de la palabra *unheimlich* antes citados aquí, (= monstruoso; no-familiar; extraño; hostil; tenebroso), (DL, 1989 y SG, 1974) son indudablemente atribuibles a los cocodrilos fantasmagóricos que se materializan por la noche dentro de las casas. El efecto *unheimlich* de esas apariencias está multiplicado por hedor que les acompaña, aumentando la sensación del

[45] Nicholas Royle (2003: 140) en su monografía dedicada a *uncanny(unheimliche)* , confirma la existencia del cuento, que Freud recordaba haber leído en la revista *Strand.*

desvanecimiento de los límites entre fantasía y realidad. La vista puede engañar, pero si, además, nos engañan el tacto, el oído y el olfato como en los cuentos citados, nos quedan pocos argumentos para negar que lo fantástico no ha irrumpido en el dominio de lo real. La opinión muy acertada de P. K. Dick "*Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away*" (1978), nos aclara a fondo este efecto. La fantasía se convierte en la realidad desde el instante en el que no seamos capaces de desprendernos de ella, por más que la consideremos algo imaginario. Todo lo que hemos comentado hasta ahora sobre el motivo de la demencia, el monólogo interior audible, esquizofrenia, el tema del doble, la repetición obsesiva y la monstruosidad tiene en su base la confusión entre la fantasía y la realidad. Hay pocas películas de nuestra filmografía cuyas tramas centrales no contengan este elemento. Recordemos los fantasmas que acosan al niño, protagonista de *Shining* (Kubrick, 1980). Al principio él dispone de una defensa eficaz porque, con solo mirar a otro lado, sus visiones desaparecían quedándose en el nivel de la fantasía. La película se torna definitivamente *unheimliche* desde el momento en que la mujer muerta sale de la bañera y comienza a estrangularle aunque él intenta convencerse de que ella no existe.

Para averiguar por qué Freud afirma que el sentimiento de *unheimlich* surge cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, primero hemos de aclarar el concepto de símbolo.

"En general, casi todo el vocabulario, actúa como símbolo y se utiliza para la comunicación interpersonal", (Morgan, 1974: 230). C. G. Jung lo explica con más detalle: "...una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto 'inconsciente' más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado".(1966: 20). Para aclarar esto, examinaremos ahora un ejemplo del cuento de *Der Sandmann*. Recordemos la escena en la que el vendedor Coppola entra en la habitación de Nataniel. Convencido por Spalanzani de que Coppola no tiene nada que ver con el temido abogado Coppelius, el estudiante, sin sentir el menor miedo, intenta echarle fuera, diciéndole que no necesita barómetros. Pero el vendedor entra ofreciendo otra cosa:

> –No solo tengo barómetros, sino también ojos y muy buenos.
> –¡Cómo ojos! –exclamó Nataniel. –Maldito loco, ¿qué quieres decir con eso?
> –Vedlos aquí– repuso el vendedor abriendo un paquete, del que comenzó a sacar antiparras de todos tamaños y colores, en tal número, que muy pronto quedó la mesa llena.
> El pobre Nataniel creyó ver miles de miradas fantásticas fijas en su persona... (Hoffmann, 1990: 100).

Tenemos claro que las antiparras no simbolizan las miradas ni tampoco los ojos, pero en la situación descrita asumen la función del símbolo. Detrás de las gafas colocadas sobre la mesa, Nataniel ve los ojos de sus pesadillas arrancados a los niños por el hombre de la arena. Sufriendo una paranoia obsesiva que en breve acabará con él, el estudiante es incapaz de distinguir entre la palabra "*ojos"* y lo que ella simboliza. En la versión original Hoffmann juega con la ambigüedad entre las palabras italianas *ochi* (=ojos) y *ochiali* (=gafas) que Coppola distorsiona en su mal alemán como *oke*.[46] Para un psicótico, como Nataniel, la palabra "*ojos*" no significa lo que significa para el resto del mundo: unos órganos de la vista. Cuando oye esta palabra, él ve los ojos ensangrentados de los niños. "El delirante contempla en todo momento fotografías de una realidad petrificada en la que él mismo figura. Cuando habla de las cosas, describe y produce estas fotografías" (A.D. Wealheus citado en Rifflet-Lemaires's, 1986: 375). Los interlocutores del psicótico, aunque no sepan que se trata de un enfermo mental, sentirán que algo en su habla no coincide con su noción de una conversación normal. En el lenguaje del psicótico siempre hay algo *no-familiar*, enmascarado por las palabras que solo a primera vista parecen normales (*familiares*). Se trata de un "lenguaje de sabor particular y a menudo extraordinario", dice Lacan. "Lenguaje en que ciertas palabras cobran un énfasis especial, una densidad que se manifiesta a veces en la forma misma del significante, dándole ese carácter francamente neológico tan impactante en las producciones de la paranoia" (Miller, 1981: 50). Parece que Hoffman era plenamente consciente de ese peso y esa densidad de las palabras, porque describe el desarrollo de la psicosis en Nataniel no solo a través de su comportamiento, sino manifestándola a través de su lenguaje que se trastorna durante varios ataques de la locura. Más de un siglo después, a pesar de todos los avances de la psiquiatría y la medicina en general, no encontraremos este detalle en la trilogía mencionada de Polanski, ni tampoco en el *Shining* (Kubrick, 1980). Los protagonistas de estas películas sufren alucinaciones, pero no manifiestan trastornos del lenguaje que, según Lacan, son imprescindibles para "hacer el diagnóstico de psicosis" (Miller, 1981: 133).

Leyendo estas líneas, cualquiera puede negarlo diciendo que el público no tiene por qué hacer el diagnóstico de esquizofrenia para poder entender una película sobre los psicóticos. Estamos de acuerdo con ello, pero solo hasta el punto en el que consideremos el concepto del

[46] López-Ballesteros en su traducción que estamos citando ha omitido este juego de palabras dejando esta parte del cuento poco clara.

diagnóstico como un procedimiento que usan los médicos para determinar la enfermedad de sus pacientes. Tanto en la obra de ficción como en la vida, al encontrarse con un loco, la mayoría de la gente va a detectar algo extraño en enseguida, incluso de modo inconsciente, ya que el reconocimiento sucede en un nivel instintivo. La percepción de que en la mente del loco existe algo retorcido que se manifiesta a través de un lenguaje que tan solo resulta familiar, aunque no llegamos a entenderlo, impacta al observador con un fuerte sentimiento de *unheimliche*. "¿El enfermo habla?" se pregunta Lacan y responde con la conclusión: "Si no distinguimos el lenguaje y la palabra, es cierto, habla, pero habla como la muñeca perfeccionada que abre y cierra los ojos, absorbe líquido..." (Miller: 1981: 54).

El loco habla pero ignora por completo el lenguaje en el que habla, es decir, no comprende nada, al igual que los autómatas del profesor Spalanzani. Subrayamos esta relación entre la locura y el automatismo, porque uno de los siguientes factores temáticos de *unheimlich* que propone Freud, tiene una estrecha relación con el automatismo.

> Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo... pies que danzan solos... son cosas que tienen algo sumamente siniestro, especialmente si, como en el último ejemplo mencionado conservan actividad independiente. Ya sabemos que este carácter siniestro se debe a su relación con el complejo de la castración (Freud, 1996: 2499).

Aunque califica todas esas cosas como "algo sumamente *unheimlich*" Freud no ofrece más aclaraciones sobre su funcionamiento, salvo la insinuación de que detrás de todo está el complejo de castración. Como sobre este complejo ya hemos hablado antes, en relación con el motivo de la pérdida de los ojos, intentaremos encontrar otros ejemplos buscando explicaciones de otros autores menos afines al psicoanálisis.

El primer ejemplo ya lo hemos citado en el cuento *Der Sandman.* Volvamos a la escena de los "ojos sangrientos" arrancados de la cabeza de Olimpia que "miraban con fijeza" a Nataniel desde el suelo (Hoffmann, 1990: 108). El escritor nos deja en duda si esos ojos sean artificiales o de una persona viva, ya que no parece lógico que fueran "sangrientos" y miren con "fijeza" si están hechos de esmalte. El lector quizás vacila, pero Nataniel no tiene duda alguna: tiene un brote psicótico y acaba atacando a Spalanzani.

Otro ejemplo, muy ilustrativo, lo encontramos en el artículo de S. Germer que estudia las tendencias *unheimliche* en los cuadros de Théodore Gericault. Analizando los bocetos de

este pintor en los que están representadas las cabezas cortadas de los condenados a la guillotina, Germer saca la siguiente conclusión importante:

> No se trata de las cabezas [cortadas] que por sí solas dejan un efecto *unheimliche*, sino más bien de los detalles marginales que no se perciben en el primer instante. El hecho de que las bocas y los ojos sean abiertos es '*unheimliche',* debido a que las cabezas parecen hablarnos o mirarnos fijamente. Esas cabezas, aunque separadas de los cuerpos, probablemente no estén muertas, sino todavía siguen con vida (1999: 159).[47]

Las cabezas de los decapitados en los cuadros de Gericault no son unas simples partes desprendidas de un cadáver. Esbozadas unos instantes después de caer a la cesta de la guillotina, por sus miradas y las expresiones recogidas por el pintor sospechamos que todavía tienen vida. ¿Qué pensarán observando a un pintor inclinado sobre ellas, retratándoles? La única respuesta a esta cuestión puede ser una fuerte sensación de *unheimlich,* porque sabemos que, fisiológicamente, las cabezas podrían seguir pensando, aunque se trate de tan solo unos segundos, antes de que sus cerebros mueran por falta de sangre.

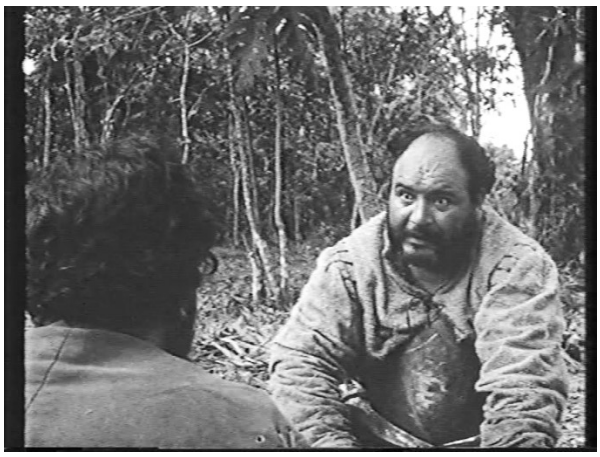
CUADRO 5.
Theodore Géricault, *The Severed Heads* about 1818 [48]

Volviendo al cine, respecto al tema de las cabezas cortadas, los datos de la IMDb nos confirman de que se trata de un tema muy recurrente. "Cabeza cortada" [*Severed Head*] es la palabra clave [*Keyword*] registrada como el tipo estándar ya que se usa frecuentemente en las búsquedas en la base de datos. Según la consulta de 12 de agosto de 2015, hasta la fecha está registrado 844 títulos de largometrajes de ficción, comenzando con el año 1915 (todos los

[47]El autor estudia las tendencias *unheimliche* "uncanny trends" al comienzo del siglo XIX através del la obra de T. Gericault. En la traducción hemos sustituido la palabra *uncanny* por la palabra *unheimliche* (Trad de I. G.).
[48] Fuente: http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015 (Consultado: 12/08/2015)

géneros). El género de horror ocupa más de la mitad del número total mencionado (479 títulos, comenzando con el año 1932).

Estamos seguros que todos que han visto la película *Aguirre, la cólera de dios* (Herzog, 1972) ya tienen en la mente una escena que directamente remite a la imagen anterior de la cabeza cortada en el CUADRO 5. Es cierto que solo su director podría confirmarnos el grado de la influencia del pintor francés porque en la literatura no encontramos pruebas de ello. Sin embargo, todo lo que se ve y lo que sucede en esa escena, inolvidable por su altísimo impacto de *unheimliche*, indica que Herzog conocía perfectamente ese macabro ciclo de cuadros Gericault. El pintor, según los historiadores de arte, intentaba captar las últimas huellas de la consciencia en los ojos que le miraban desde las cabezas que caían en la cesta debajo de la guillotina (Germer, 1999: 159).



Fot. 1.

Fot. 2.

Fot. 3.

Fot. 4. (1h 15m 30s)

CUADRO 6. *Aguirre, la cólera de dios* (Herzog, 1972)

Gracias al gran potencial del lenguaje cinematográfico, Herzog en esta escena consigue demostrarnos lo que Gericualt probablemente sabía, pero solo pudo insinuarlo en sus pinturas. Los personajes en el fotograma 1 están hablando y la víctima que vemos en el primer plano del fotograma 2, comienza a contar los días que necesita para escaparse sin darse cuenta que detrás de él está el asesino enviado por Aguirre. En el momento de pronunciar "nueve", pasamos al plano medio del fotograma 3 donde vemos el acto de decapitación en toda su brutalidad. El plano del fotograma 4 nos enseña la cabeza caída en el suelo, que termina la escena pronunciando la palabra "diez", que es lo último que tiene en su mente, sin percatarse de lo que le ha sucedido. Nosotros sí que lo sabemos, y Herzog por ello ni siquiera nos enseña la muerte definitiva de la cabeza "contadora". La escena de decapitación dura menos de 30 segundos pero, debido a la combinación acertada de los factores temáticos postulados por Freud, el impacto de *unheimliche* es extremadamente alto: una cabeza cortada (que conserva la actividad independiente), repetición compulsiva (de los números), un cadáver decapitado y locura de Aguirre que constituye la amenaza vital para todos los personajes de la historia.

Para hacer más objetivo el análisis de la película *Aguirre, la cólera de dios* recurriremos de nuevo a los datos de la IMDb.[49] Es evidente que esta producción alemana no puede pertenecer a nuestra filmografía de la casa encantada (*haunted house*) porque está rodada por completo en los exteriores de las selvas peruanas. Sin embargo, entre las palabras claves de esa gran base de datos encontramos que los términos más destacados pertenecen a nuestro cuadro de los factores temáticos de Freud o a las acepciones de la palabra *uncanny* (*unheimliche*): *eerie, strange, madness, haunting, ominous, severed heads*, etc. Las mismas *keywords* se repiten con gran frecuencia en las reseñas y críticas, tanto de los usuarios de IMDb como de los críticos cinematográficos profesionales. La película cuya producción costó menos de medio millón de dólares, tiene una rating de 8.0 con la tendencia creciente, reuniendo más de 150 críticas publicadas en grandes medios de comunicación. Uno de ellos, Roger Ebert califica la película como una de las más grandes y más embrujadas visiones del cine. "Las imágenes finales del film, entre las más memorables que jamás he visto, son de Aguirre, solo en su balsa, todavía planeando su imperio nuevo, rodeado de cadáveres y de centenares de pequeños monos alborotadores."[50]

---

49 En: http://www.imdb.com/title/tt0068182/?ref_=fn_tt_tt_2 (Consultado 12/08/2015)
50 http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-aguirre-the-wrath-of-god-1972 (Consultado: 12/08/2015)

Si nuestra investigación está bien encaminada, el éxito que esta historia sigue cosechando después de más de 40 años desde su estreno se puede atribuir en buena medida a su fuerte carga del sentimiento *unheimliche,* lo que nos confirman tanto las palabras claves destacadas, como las críticas que siguen en la misma línea de los factores temáticos de Freud.

> Algunas escenas de este film [*Aguirre*...] son particularmente sublimes o particularmente efectivas. Debido a ello, sucede un cierto ajuste cognitivo en los momentos de la ruptura de representación, cuando las películas atraen nuestra atención hacia ellas mismas y hacia la perspectiva desde que nos describen algo. Esas rupturas exigen nuestro reconocimiento de los deseos y de las habilidades del cineasta de mostrarnos algo sobre un personaje o el paisaje (Freeland, 1999: 73).

El siguiente factor temático del ensayo de Freud mantiene un evidente parecido con el anterior porque como veremos en ambos, en el fondo, tratan de la vida después de la muerte. "Muchas personas consideran *unheimlich* en grado sumo cuanto está relacionado con la muerte, con cadáveres, con la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros" (Freud, 1996: 2498). El antropólogo P. Mannoni en *El miedo* (1984), explica este fenómeno con más claridad ofreciendo unos ejemplos muy sugerentes:

> No faltan los testimonios que demuestran que el cadáver en putrefacción fue siempre motivo de horror, y que el hombre no puede verlo sin sentirse trastornado por su fealdad pavorosa... Para comprobarlo, basta recordar los "aparatos" que el hombre ha interpuesto siempre, entre esta evidencia y él, a lo largo de todas las edades: multitud de ritos y... procedimientos que procuran retocar y transfigurar el hecho (1984: 30).

Los cultos fúnebres y las religiones no son los únicos testimonios de este horror que perdura desde los principios de la humanidad. El cine y la literatura están repletos de las historias sobre los muertos vivientes, los vampiros, el retorno de los muertos, etc. Dentro del género del cine de terror se han establecido diversos subgéneros basados en las historias sobre los vampiros y los muertos vivientes. La obsesión por la muerte no disminuye con el desarrollo de la civilización y la ciencia, y la mejor prueba de ello es el flujo continuo de las producciones cinematográficas que tratan los temas mencionados. Es muy ilustrativo el hecho de que hasta nuestros días se han filmado unas cuatrocientas películas sobre Drácula (Gubern y Prat, 1979: 52/53).[51] R. Gubern considera el cine de terror como "parte integrante del folklore de la sociedad industrial", agregando que "podemos considerar a la producción cinematográfica en su conjunto como un espejo de las ansiedades, neurosis y frustraciones sociales" (1979: 11/29).

[51] Según IMDb existen 756 largometrajes sobre con palabra clave "vampiro" (Consulta: 15 de agosto de 2015).

Las investigaciones antropológicas resumidas por Freud en *Tótem y tabú,* (1993) nos hablan que el "tabú de los muertos muestra en la mayor parte de los pueblos primitivos una particular virulencia". La persona que ha tocado a un muerto, continua, se hace "impura" y no puede tocar a otras personas ni a los alimentos. En algunas tribus los viudos y las viudas deben vivir aislados durante el periodo de luto, y una de las costumbres más singulares y en extremo difundidas es la prohibición de pronunciar el nombre del muerto (1993:1780/82).

P. Mannoni explica que los múltiples ritos de purificación impuestos a los que tienen contacto con un cadáver se deben a "la creencia mágica en la contagiosidad de la muerte" (1984: 42). Esta creencia se puede explicar, en parte, por la reacción de horror y repulsión que provocan la fetidez y descomposición del cadáver. Incluso podemos admitir que el hombre primitivo, aunque no sabía nada de higiene, podría haber relacionado la propagación de las enfermedades mortales con el contacto con los fallecidos durante las epidemias. Pero, aun aceptando esta hipótesis, es indudable que en nuestras relaciones con la muerte hay un significado más profundo que un simple miedo, algo que ha motivado a Freud a calificar este factor como sumamente *unheimlich*. "Sabemos ya que los muertos son poderosos soberanos", escribe en *Tótem y tabú.* "Quizá nos asombre averiguar que hasta son considerados también como enemigos" (1993: 1780). Esta afirmación está basada en diversas investigaciones antropológicas antes mencionadas, especialmente en la obra de W. Wundt*, Mythus und Religion* (1906: 49), que explica la persistencia del tabú de los muertos debido al temor a los demonios. Según este estudio, las almas de los difuntos en las creencias primitivas se convierten en demonios. R. Kleinpaul opina que para el hombre primitivo "...todos los muertos eran vampiros y todos perseguían, llenos de cólera, a los vivos, sin pensar más que en perjudicarles y quitarles la vida. El cadáver es lo que ha proporcionado siempre la primera noción de un espíritu maléfico" (citado en Freud, 1993: 1785). Para Freud, la aceptación de esta hipótesis era tan solo el primer paso en el camino para contestar a la pregunta ¿por qué los primitivos atribuyen a sus muertos tal transformación afectiva, convirtiéndoles en demonios? El resultado de la investigación es el siguiente: "Es muy posible que la idea del demonio emane en general de las relaciones entre los muertos y los supervivientes" (Freud, 1993: 1789).

La proyección de la hostilidad inconsciente hacia los muertos convertidos en espíritus probablemente sirva para liberarnos de conflictos afectivos, de una mezcla entre el amor y el

odio y el sentimiento de la culpa que, según Freud, tenemos todos desde los tiempos de la horda primitiva cuando se cometió el parricidio original. Se trata de la supuesta escena en la que la horda fraterna mata al padre violento y tiránico que se oponía a las pretensiones sexuales de los hijos hacia la madre y las hermanas. Los hijos devoran el cadáver del padre y acaban con la existencia de la horda paterna pero, una vez suprimido el odio, en ellos nace el sentimiento de la culpabilidad que engendra los dos tabúes fundamentales del totemismo: el respeto al animal totémico que es una sustitución del padre, y la prohibición de incesto (1993: 1839). Miles de años después, encontramos en el cristianismo el mejor ejemplo de la credibilidad de este hipotético crimen: la conciencia de la culpabilidad de los hijos ha llevado hasta el sacrificio de uno de ellos y a la total renunciación a la mujer (1993: 1846).

Podemos rechazar rotundamente todas estas explicaciones, pero esto no va a apaciguar un fuerte sentimiento de *unheimlich* que evoca la presencia de la muerte en nosotros. "Dado que casi todos seguimos pensando igual al respecto que los salvajes, no nos extrañe que el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque." (Freud, 1996: 2498). El desarrollo de las ciencias naturales no nos ha ayudado nada para superar los miedos primitivos. "Lo que se sabe de la muerte no resulta más tranquilizador de lo que se ignora", dice P. Mannoni (1984: 36) reflejando de este modo la incertidumbre del hombre moderno ante la muerte. Todavía seguimos con el axioma de que todos los hombres son mortales y que la muerte es el único final seguro de nuestras vidas. "Pero, quizá no es tanto la muerte lo que el hombre teme, sino el impenetrable misterio de lo que habrá después... La imaginación le tiene horror al vacío y esto la lleva a inventar lo que no conoce, a riesgo de perderse en ello." (Mannoni, 1984: 41).

Terminando esta cita apuntamos el factor temático de las relaciones con la muerte en el octavo en la lista del CUADRO 13. Creemos que, por su importancia, debería encabezar esta lista de los motivos de *unheimliche*, pero hemos intentado respetar en líneas generales el orden en que los nombra Freud. En esta afirmación coincidimos con H. Cixous que considera que "las relaciones con la muerte revelan el grado más alto de *Unheimliche*. No hay nada más notorio y ni más *unheimliche* para nuestra mente que la mortalidad" (1976: 542).[52] Todos somos mortales y por eso, la muerte es un final ineludible que nos espera desde el nacimiento. Pero a pesar de su universalidad e imposibilidad de evitarlo, todo el mundo

[52] La autora usa el término *Unheimliche* en alemán y en cursiva.

intenta olvidar este destino porque "solo los muertos saben el secreto de la muerte" (Cixous, 1976: 543). Este secreto, tal vez, intentara descubrir Géricault en las expresiones que se quedaban congeladas en las caras de las cabezas cortadas, retratándolas unos instantes después de recibir el golpe mortal en la guillotina.

Después del motivo de las *relaciones con la muerte* parece que haya poco más que añadir a la lista de los factores temáticos de *unheimlich*, pero Freud sigue añadiendo más ejemplos. El siguiente factor temático proviene de sus experiencias clínicas directas con una paciente que encontraba las sesiones de *psicoanálisis* como algo *unheimlich.* Freud afirma que no le asombraría enterarse que el psicoanálisis incite este mismo sentimiento en muchas otras personas, porque esta disciplina se ocupa de "la revelación de fuerzas secretas en el hombre" (1996: 2499).

Esta idea puede parecer bastante especulativa, pero las experiencias de otros psicoanalistas confirman estas suposiciones de Freud. Efectivamente, existe una fuerte resistencia en los pacientes a comunicar las ideas y recuerdos que provienen de los estratos inconscientes de la mente (Ehrenzweig, 1976: 247), quizá porque la conciencia se resiste a todo lo desconocido que proviene "más allá del alcance de la razón", sostiene C.G. Jung . "La psicología es una de las ciencias más jóvenes; como intenta ocuparse de la labor del inconsciente, se ha encontrado inevitablemente con un misoneísmo extremado" (Jung, 1966: 31). Pero no se trata solo del simple miedo a la novedad - ha pasado más de un siglo desde que se postularon los principios de la teoría psicoanalítica y todavía continúan las mismas discusiones en *pro* y en *contra* del psicoanálisis. Hay algo más fuerte detrás de esta resistencia, algo cuyas causas todavía no se han aclarado por completo, pero los casos de los pacientes pre-psicóticos que, según Lacan, suelen acabar como psicóticos después de someterse al análisis, justifican en buena medida la hipótesis de Freud sobre el carácter *unheimliche* del psicoanalista.

> La pregunta acerca de las contradicciones del análisis no se plantearía si todos no tuviésemos presente tal caso de nuestra práctica, o de la práctica de nuestros colegas, en que una linda y hermosa psicosis –psicosis alucinatoria, no hablo de una esquizofrenia precipitada– se desencadena luego de las primeras sesiones de análisis un poco movidas... (Miller, 1981: 360).

Creemos que esta cita de J. Lacan nos aclara de una manera convincente las causas que, en algunos casos, hacen a los enfermos percibir el psicoanálisis como algo *unheimliche*. Usando unos conocimientos particulares, el psicoterapeuta intenta sacar del interior de sus pacientes

algo que debería quedarse oculto. Se trata de cosas y sucesos reprimidos y apartados de sus recuerdos, pero siempre presentes en su subconsciente que les avisa con una angustia *unheimlich* de que deberían quedarse donde están.

"Muchos otorgarían la corona de lo siniestro a la idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia" sostiene Freud (1996: 2499). El cuento *La caída de la casa Usher* de E. A. Poe 1839) es uno de los mejores ejemplos para justificar este factor temático, porque básicamente trata de este tema. El portal IMDb, tiene registrados 13 títulos de los largometrajes que contienen las palabras "*House Usher*", comenzando con 1928 hasta la fecha de la consulta: (15/08/2015). Si a esta cifra le añadimos los cortometrajes y las producciones de ficción televisiva, la cifra de títulos con palabras "*House Usher*" asciende a 40. Si sólo introducimos como *keywords* "*buried alive*" [enterrado vivo] sin tener en cuenta los títulos, obtendremos un resultado de 393 producciones en total (214 títulos de solo largometrajes para cine).[53] Es evidente de que se trata de un término muy recurrente y que podemos incluirlo, sin menor duda, en nuestro cuadro de los factores temáticos de *unheimliche.*

Sin embargo, en este punto, siguiendo nuestro empeño de aportar más datos de otros autores, haremos una corta excursión con el arquitecto Anthony Vidler (1992) hasta una ciudad romana que se quedó enterrada con toda su población todavía viva. Los restos de Pompeya enterrada ya tienen casi dos mil años, pero Vidler considera que:

> De todas las ciudades, la de Pompeya deja a muchos escritores con la sensación de exponer sus condiciones de *unhomeliness* al grado más extremo.[54] Este es el resultado de quedarse literalmente "enterrada viva" y de su estado de casi completa preservación, pero también de su carácter especialmente peculiar siendo una ciudad "doméstica" de casas y tiendas (1992: 45)

Para este estudioso del fenómeno *unheimliche* en la arquitectura,[55] Pompeya nos deja con la sensación de convertirnos en los mirones-intrusos en las escenas domésticas, donde hasta podemos ver los enseres y los objetos que nos permiten averiguar las costumbres de los habitantes. A través de las pinturas murales conseguimos incluso descubrir una parte escondida de su vida sexual. De este modo Pompeya se convierte en "el ejemplo del libro de texto sobre *unheimliche* en todos los niveles, desde el horror implícito de lo doméstico hasta las revelaciones de los misterios, religiosos y de cualquier otra clase, que, desde el punto de

---

53 En: http://www.imdb.com/find?q=House+of+Usher&s=tt&ttype=ft&ref_=fn_ft (Consultado: 15/08/2015)

54 [unhomeliness para A. Vidler es una especie de *unheimliche* arquitectural. Compuesto de *un+homeliness* es cercano a la combinación de *un+heimliche* – I.G.]

55 El libro que estamos comentando se titula *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely.*

vista de Schelling, hubiera sido mejor haber dejado sin desvelar" (Vidler, 1992: 48). Además, esta ciudad enterada en s totalidad con sus habitantes que murieron debajo de las cenizas del volcán, "… al contrario de las puestas en escena convencionales de los encantamientos y del horror, poseía el nivel de la verosimilitud arquitectural que la iguala al drama histórico... (1992: 47).

Después de añadir el motivo de "ser enterrados vivos" a nuestra lista, volvamos al análisis del siguiente factor temático, que Freud esta vez saca del dominio de psicoanálisis. Para él, los genitales femeninos resultan con frecuencia *unheimliche* para los hombres neuróticos porque representan simbólicamente el retorno involuntario a un mismo lugar:

> ...esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, el lugar en el cual cada uno de nosotros estuvo alojado una vez, la primera vez... Cuando alguien sueña con una localidad o con un paisaje, pensando en el sueño: 'esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez', entonces la interpretación onírica está autorizada a reemplazar ese lugar por los genitales o por el vientre de la madre (1996: 2500).

Un fenómeno semejante a la clase del sueño arriba citado, es el efecto de el *déjà vu*, que, según Lacan "ocurre cuando una situación es vivida con plena significación simbólica... que revive sin que el sujeto comprenda sus pormenores. Esto da al sujeto la impresión de que ya vio el contexto, el cuadro del momento presente" (Miller, 1981: 162). Debido a que esta sensación surge en las situaciones que Freud denomina como "retorno involuntario a un mismo lugar", hemos incluido *déjà vu* en el grupo de los factores de la *repetición de lo semejante* (véase CUADRO 13.)

Casi acabada la presentación de los factores que generan el sentimiento *unheimliche*, Freud vuelve a mencionar los "objetos, imágenes o muñecas inanimadas" que producen la impresión en cuestión "en grado sumo" cuando "adquieren la vida"(1996: 2501). Esta declaración resulta bastante contradictoria, porque solo diez páginas antes, Freud rechazaba las conclusiones de Jentsch acerca de la incertidumbre de los lectores "en cuanto al carácter animado o inanimado" de la muñeca Olimpia (1996: 2491). Ya hemos demostrado que en este caso Jentsch no se refería al cuento *Der Sandman*, sino a otros cuentos de Hoffmann que tratan de los autómatas. Desvirtuando el texto de su colega médico, Freud consigue dirigir nuestro interés hacia el miedo de la castración y el complejo de Edipo. Terminada esta tarea, vuelve a Jentsch, aceptando su idea del carácter *unheimliche* de los objetos inanimados que adquieren la vida. Pero no es la duda del lector que lo genera, sino "un deseo o quizá tan solo

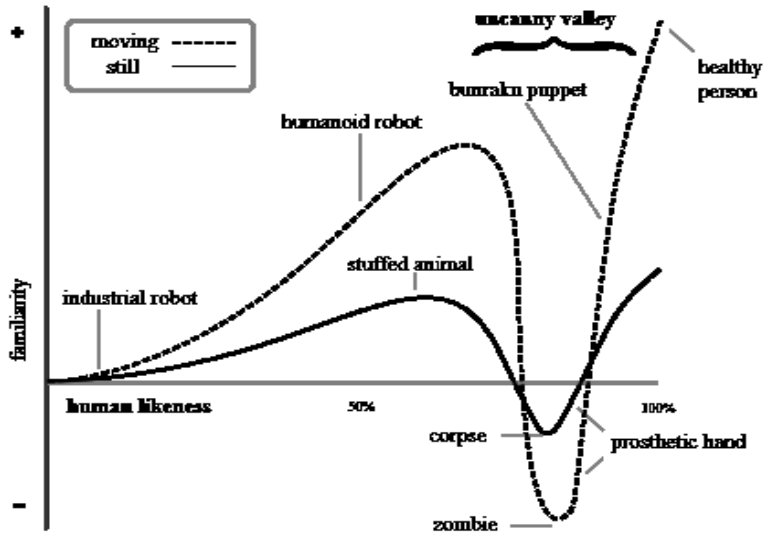
una creencia infantil". No se trata pues de la reanimación de una vieja angustia infantil, explica Freud, sino de que "el niño no sintió miedo ante la idea de ver viva a su muñeca y quizá hasta lo haya deseado" (Freud, 1996: 2493).

Estamos de acuerdo con esta hipótesis, un tanto confusa, pero muy acertada, en cuanto nos refiramos al cuento del "arenero". Ya hemos hablado de que los lectores en seguida descubren que Olimpia es una autómata y que no existe ninguna duda acerca de su naturaleza, pero Nataniel no se da cuenta de esto. El estudiante se enamora y quiere casarse con ella y, si los lectores sospechan de algo, es de su integridad mental. Y, como hemos comentado antes, cuando tratamos con los locos, el impacto de *unheimlich* es casi siempre inevitable.

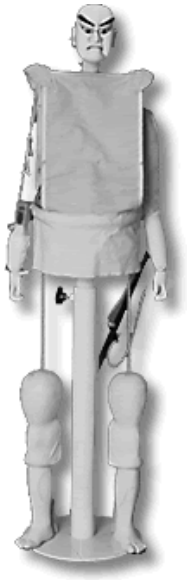
No obstante, el ensayo de Jentsch aporta más ideas sobre el asunto, que consideramos igual de aceptables que las que acabamos de exponer de Freud. Es verdad que Jentsch señala como fuente de *unheimliche* la incertidumbre intelectual que provocan los autómatas en los lectores (véase el resumen en Anexo I. puntos 5 a 8). Pero Freud, rechazando esta idea, no cita las condiciones que, según Jentsch, son necesarias para que estas dudas generen el sentimiento de *unheimliche*. Una de ellas es, según Jentsch, que los autómatas tengan el tamaño de las personas normales (no deben ser miniaturas) y que dispongan de unas funciones mentales propias a los humanos (Véase Punto 7 – Anexo I). También "... el efecto de *unheimliche* puede ser fácilmente alcanzado si uno intenta a integrar una clase de objeto sin vida como la parte de una criatura orgánica, especialmente en términos antropomórficos y dentro de una obra fantástica o poética" (Jentsch, 1993: 12/13) (Véase Punto 9 – Anexo I). Para comprobar cómo funciona *unheimliche* en las situaciones citadas, basta con acordarse de los monstruos y autómatas de las películas como *2001: A Space Oddysay* (Kubrick, 1968), *Alien* (Scott, 1979), *The Fly* (Cronenberg, 1986), o RoboCop (Verhoeven, 1987).

2. 5. 1 *Uncanny Valley* [*Bukimi no tani*] [56]

Un trabajo particularmente sugerente en relación con autómatas humanoides es ya mencionado "Bukimi no tani" [*The Uncanny Valley*] de Masahiro Mori (1970). Este profesor de cibernética japonés informa: "He observado que, acercándonos hacia la meta de construir los robots que parecen más humanos, nuestra afinidad hacia ellos crece hasta llegar al valle que yo llamo el *uncanny valley* [*unheimliche* valle] (1970: 2).



CUADRO 7. Gráfico de Uncanny Valley [57]



CUADRO 8. Muñeco Bunraku sin vestir [58]

Efectivamente, en el CUADRO 7. podemos seguir visualmente la explicación de Mori. En el eje vertical de su gráfico, encontramos que nuestra afinidad hacia los robots humanoides se mide con el grado de familiaridad que nos evoca su apariencia. Ya sabemos que partiendo

---

56 La frase japonesa *Bukimi no tani* en la traducción inglesa significa *Uncanny Valley* [Valle *unheimliche*]
57 Fuente: Ho y MacDorman (2010: 1509)
58 Fuente: Ho y MacDorman (2010: 1509)

desde el término "familiaridad" estamos solo a un paso del inevitable juego de palabras de Freud: *heimlich/unheimlich* – familiar/no-familiar – familiar – extraño.

Al pasar al otro lado del eje horizontal, la familiaridad cambia de signo y se convierte en *uncanny* [*unheimliche* – según Freud]. La línea discontinua nos indica que los robots industriales se mantienen en la parte positiva del gráfico de la familiaridad (= simpatía = aceptación), aunque queden ubicados muy bajo en la escala debido a la casi inexistente semejanza que tienen con las personas vivas. Avanzando hacia la derecha del grafico se ubican los robots humanoides que, pueden alcanzar alrededor de un 75 % de la similitud, antes de que la curva de la familiaridad caiga bruscamente en "*uncanny valley*", incluso muy por debajo de nuestra familiaridad/aceptación con de los cadáveres.

Analizando *Das Unheimliche* y *Totem y Tabú* ya hemos aclarado en buena medida los orígenes del rechazo innato que tenemos hacia los cadáveres. Por esta razón las hipótesis de Mori, sobre un mayor grado de impacto de *unheimliche* que causan los robots altamente semejantes a las personas, nos pueden resultar bastante sorprendentes si no poco creíbles. ¿Cuál es la explicación que nos ofrece el autor del gráfico?

> Como las personas sanas, estamos representados en la cresta del segundo pico en la figura (curva de los objetos móviles = *moving*). Luego, cuando morimos, estamos, por supuesto, incapaces de movernos; el cuerpo se enfría, y la cara se pone pálida. Por lo tanto, nuestra muerte puede ser considerada como un desplazamiento desde el segundo pico (*moving*) a la parte inferior del valle *ucanny* (curva de los objetos inmóviles = *still*)... Deberíamos estar encantados porque la curva nos lleva en la valle inmóvil y no en la valle animada por los muertos vivientes. Opino que este descenso explica el secreto que se esconde en las profundidades del valle *unheimliche.* ¿Por qué estamos equipados con sensación de lo *unheimliche*? ¿Es esencial para los seres humanos tenerla? Todavía no he considerado estas preguntas en profundidad, pero no tengo ninguna duda de que se trata de una parte integral de nuestro instinto de auto conservación? (Mori, 1970: 7)

En los años setenta, cuando Mori postula su teoría de *uncanny valley,* apenas existían robots utilitarios que puedieran alcanzar un grado de semejanza con los humanos lo suficientemente alto para que cayeran en el valle *unheimliche* en lugar de seguir generando simpatía. No obstante, el investigador nos informa que hubo experimentos como el que se hizo con un robot construido a propósito para la Exposición Mundial en Osaka de 1970. Tenía 29 pares de los músculos artificiales en la cara (el mismo número que las personas) y gracias a ello podía sonreír de modo parecido a los humanos. Todo iba bien, cuenta Mori, hasta que al diseñador se le ocurrió reducir a la mitad la velocidad de los músculos que formaban la sonrisa. A partir

de ese momento, en lugar de resultar atractiva, la sonrisa del robot se ha convertido en algo cercano a lo pavoroso o *unheimliche.* Este ejemplo, sostiene Mori, nos demuestra que tan solo "debido a la variación en movimiento, algo que es tan cercano a lo humano –como los robots, muñecos o la mano artificial protética – puede precipitarse con gran facilidad en la *uncanny valley* [valle *unheimliche*] (1970: 5).

Subrayamos que en la cita anterior, el padre de la hipótesis sobre *Uncanny Valley*, a parte de los robots, menciona muñecos y las manos artificiales protéticas. Las dos cosas figuran en nuestro cuadro de los factores temáticos de *unheimliche* de Freud (Nº 7 y Nº 11). El hecho de que los mismos motivos también encontramos en los textos citados de Jentsch y Hoffmann, nos explica por qué estamos prestando tanta atención a la teoría de Mishiro Mori. Decimos teoría, porque este profesor de cibernética intuyó una serie de problemas muy inquietantes que pudieran surgir mientras se están creando los robots cada vez más parecidos a los humanos. No lo confirmó con ningún experimento sostenible, pero los años posteriores demostraron al mundo que acertó en casi todo.

Si observamos con más atención el gráfico de *Uncanny Valley*, nos daremos cuenta de que está señalado un muñeco (*bunraku puppet*) que figura en la parte más alta de la curva de los objetos móviles. Tiene aproximadamente la mitad de la aceptación (=familiaridad) que consigue cualquier persona viva y normal. En cambio, profundo en *uncanny valley* del gráfico figura la mano protética. La mano artificial que puede moverse está ubicada todavía más bajo en la escala de *unheimliche* que la mano artificial inmóvil. Morí lo explicaba del siguiente modo:

> No creo que, en la inspección de cerca, un muñeco bunraku parezca muy similar a un ser humano Su realismo en términos de tamaño, textura de la piel, y así sucesivamente, no llega ni al de una prótesis de mano realista. Sin embargo, mientras disfrutamos de un espectáculo de marionetas en el teatro, estamos sentados a una cierta distancia desde el escenario. El tamaño absoluto de los muñecos es ignorado, y su aspecto total, incluyendo los movimientos de las manos y de los ojos, parece cercano al de un ser humano. Así, debido a nuestra tendencia de dejarnos absorber por esta forma de arte, podríamos sentir un alto grado de afinidad con el muñeco bunraku (1970: 3).

El CUADRO 8 nos presenta un muñeco Bunraku sin ropa que se usa desde el siglo 17 en el teatro japonés de títeres. Vestido de traje tradicional y ubicado en el escenario, puede parecer humano pero solo desde lejos, porque al verlo desde cerca es muy fácil notar su estructura

mecánica y su altura de alrededor de un metro. Estamos de acuerdo con Mori que una mano protética puede llegar a parecerse mucho más realista que un muñeco bunraku. Lo primero está hecho para engañar la vista de cerca, mientras la marioneta japonesa solo puede engañarnos desde la distancia de un escenario teatral. La muñeca Olimpia de Hoffmann, en cambio, tiene tamaño natural y se insinúa de que sus ojos pueden parpadear y ver debido a que pertenecían a los niños cuyos ojos robaba el Hombre de la Arena. Olimpia nos resulta sumamente inquietante y extraña porque según Mori debería estar en lo más profundo de su *uncanny valley.* Los muñecos bunraku tienen una gran aceptación y despiertan simpatía porque tienen gran parecido con las personas, pero también tienen las imperfecciones que no nos hacen vacilar acerca de sus orígenes artificiales.

¿Y por qué las manos protéticas acabaron tan bajo en la valle *unheimliche*? Mori explica que las manos protéticas actualmente pueden parecer tan reales como la dentadura artificial. El problema es que, al apretar, por ejemplo, la mano artificial de una persona que queremos saludar, sentiremos su tacto frio, sin huesos y sin la textura natural de la piel. En el mismo instante en que suceda eso, sentiremos el impacto de *unheimliche* (1970, 3). El gráfico nos dice que cuanto más realismo en la fabricación de la mano protética tenemos, más *unheimliche* será el impacto al tocarla. Si además la mano artificial puede moverse por si sola, su ubicación en la *uncanny valley* será más profunda.

Estamos seguros que hasta ahora hemos aportado datos suficientes para justificar la existencia de los factores temáticos Nº 7 y Nº 11 del CUADRO 13. Sin embargo, aparte del texto de Mori, en la actualidad existen diversas investigaciones que apoyan sus hipótesis. El desarrollo de la robótica ha alcanzado los niveles tan altos que, en comparación con los años setenta, las películas sobre los cyborgs y androides como por ejemplo, *Blade Runner* (Scott, 1982), *Robocop* (Verhoeven, 1987), *o A.I. Inteligencia Artificial* (Spielberg, 2001) etc. parecen cada vez más cercanas a las posibilidades de la tecnología moderna. De hecho, una de las películas que ha causado grandes polémicas sobre *uncanny valley* entre la crítica y entre los usuarios de los portales como IMDb.com, Rotten Tomatoes.com o Metacritics.com, ha sido justo la que menos se parecía a las tres anteriores citadas. Se trataba de *Polar Express* (Zemeckis, 2004) clasificada como género animación 3D, realizada completamente con la tecnología de la captura de movimiento de los actores reales (el protagonista es Tom Hanks). No obstante, esta fantasía navideña, dirigida a toda la familia, producida con un presupuesto astronómico de 165 millones de dólares, obtuvo unas cifras de ratings inesperadamente bajas

(6.6 puntos en IMDb, 6.1 puntos en Metascore y 5.5 en Rotten Tomatoes) [59] manteniéndose además en el puesto 37 de recaudación mundial [*box office*] entre todas las películas animadas por ordenador.[60] En cualquier caso, para nuestra investigación es más importante averiguar lo que dicen críticos respecto al efecto *unheimliche*. En las siguientes líneas sacaremos las observaciones solo de los críticos más destacados:

"Posee un tono tembloroso más profundo, en lugar de la jovialidad sin sentido de las películas habituales de la Navidad." escribe Roger Ebert, añadiendo que es un poco **espeluznante**, disimulando de forma burlona las cosas **terroríficas** que suceden durante la historia.[61] P. Travers de la revista *Rolling Stone* tacha el film como un experimento fallido y sin vida en el que "... los ojos de los personajes, desde el niño hasta el mismo Santa Claus (también Hanks), tienen una **mirada vidriosa** y casi **espeluznante** como si se tratara de la *Invasion of the **Body Snatchers***)[62]. "Los **zombis** tienen su lugar, pero no en las películas de Navidad" añade T. Long de *Detroit News*.[63] "Esos personajes humanos de la película vienen como... diría yo, algo **espeluznante**. Por ello podríamos calificar *Polar Express,* en el mejor de los casos como **desconcertante**, mientras en el peor, lo llamaría un poquito **horripilante**" continua P. Clinton de CNN.[64] El resto de las críticas continúan en el mismo tono a pesar de que Robert Zemeckis sea ganador de un Oscar y de un *Golden Globe* por *Forrest Gump* (1994) y a pesar de que, antes de *Polar Express* (2004), dirigió una serie de películas emblemáticas, como por ejemplo *Regreso al futuro* (1985) o *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988).

---

59 Los tres portales consultados el 12/08/2015 (www.imdb.com; www.rottentomatoes.com y www.metascore.com)

60 En www.boxofficemojo.com (Consultado: 12/08/2015)

61 http://www.rogerebert.com/reviews/the-polar-express-2004 (Consultado: 12/08/2015)

62 http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-polar-express-20041118 (Consultado: 12/08/2015)

63 http://www.rottentomatoes.com/m/polar_express/reviews/?type=top_critics (Consultado: 12/08/2015)

64 http://www.rottentomatoes.com/m/polar_express/reviews/?type=top_critics (Consultado: 12/08/2015)

CUADRO 9. Capturas de *Polar Express* (2004) en la ficha de IMDb.

Para simplificar el proceso de análisis de las críticas hemos subrayado en negrita las palabras que pertenecen al campo de las acepciones que cubren significado de *unheimliche.* Según las impresiones de los críticos, la película es "espeluznante" y "horripilante" y lo que más llama su atención es la mirada vacía con los ojos "vidriosos" de los humanos que se parecen a los "zombis". Si además todo eso sucede en una película navideña a la que se suele ir con y por los niños, la palabra "desconcertante" es más que acertada para describirla. En las películas posteriores, con los temas menos infantiles, la técnica de captura de movimiento no ha causado tanto rechazo.

Si deseamos consultar unas experiencias menos subjetivas e impresionistas, tan características para la crítica cinematográfica, podríamos recurrir a la investigación titulada "Revisiting the uncanny valley theory: Developing and validating an alternative to the Godspeed indices" (Ho y MacDorman 2010). Se trata de una investigación llevada a cabo en *Indiana University School of Informatics*, que ha confirmado las hipótesis de Mori sobre *uncanny valley* [valle *unheimliche*] a través de dos series de experimentos paralelos efectuadas con la colaboración de centenares de personas. En la siguiente figura presentamos los 10 fotogramas de los vídeos que los participantes tuvieron que evaluar en sus cuestionarios. Los primeros tres vídeos como podemos observar, pertenecen a las películas animadas por ordenador: *Final Fantasy*, *The Incredibles* y *Polar Express*. El resto son anuncios, video-juegos y diversas secuencias filmadas de los robots humanoides.

CUADRO 10. Godspeed test: Fuente: (Ho y MacDorman 2010: 1510)

Mientras se visionaba cada uno de los vídeos, había que rellenar un cuestionario especial que los expertos en robótica llamaron *Godspeed questionnaire* aludiendo a la rapidez con la que esta herramienta les proporciona los datos. El cuestionario tiene cinco siguientes grupos de índices: Antropomorfismo; Animacidad [65], Simpatía, Inteligencia percibida y Seguridad percibida. Cada uno de los cinco grupos dispone de diversos pares de palabras que forman 24 campos semánticos. Debido a que se trata de una lista de palabras bastante larga, reproduciremos solo algunos pares cuya preselección se explicará por si sola una vez leamos todo: falso – natural; aspecto de máquina – aspecto humano; muerto – vivo; mecánico – orgánico; disgusta – gusta; hostil – amigable; feo – bello; sin inteligencia – inteligente; ansioso – relajado; etc.[66] Es evidente que casi todas las palabras citadas usó Freud para explicar su par semántico que forma la base de nuestro trabajo: *heimliche – unheim*liche. Ya hemos dicho que una de las conclusiones de esta investigación ha sido que la teoría de *Uncanny Valley* de Mori (1970) es viable y que las herramientas que desarrollaron para medir el grado de lo *unheimliche (uncanny)* que pudieran causar "no se limita solo en los robots humanoides, sino sirve para comprobarlo en los personajes humanos creados por ordenador." ((Ho y MacDorman, 2010: 1517).

Eso podría significar también, que los productores o directores de las películas de tipo *Polar Express* podrían para las futuras producciones consultar a los expertos en la robótica

[65] La palabra "Animacidad" no existe en DRAE pero la usamos porque el término "Vivacidad" tampoco cubre de modo claro lo que quiere decir el término "Animacy" en el cuestionario original. Sin embargo, sus pares semánticos nos explican a qué se refiere: vivo – muerto, natural – artificial, móvil – inmóvil etc.

[66] Uno de los investigadores implicados en el experimento publica en su blog los Godspeed cuestionarios en cinco idiomas: http://www.bartneck.de/2008/03/11/the-godspeed-questionnaire-series/ (Consultado: 12/08/2015)

humanoide para evitar el rechazo que causaron los personajes *uncanny* del citado film. Y no se trata solo del aspecto de las figuras que ya forman parte de nuestra vida cotidiana, tanto en las situaciones reales como en los cines. Realmente, si observamos nuestro cuadro de los factores temáticos de *unheimliche*, en seguida descubriremos que existen casi tantos factores de *unheimliche* como los pares semánticos que manejan Ho y MacDorman (2010) en sus cuestionarios *Godspeed*. Además, la mayor parte de esos términos coinciden por completo, aunque procedan de dos fuentes con objetivos de investigación esencialmente distintos.

Siguiendo la cadena de las deducciones citadas, casi de un modo natural se nos impone una nueva posibilidad para nuestra propia investigación. Si los investigadores de Indianápolis tienen razón, quizás los cuestionarios, que desarrollaron para comprobar las posibilidades de la caída metafórica de un robot humanoide en la valle unheimlche [uncanny valley de M. Mori], pudieran servir como la base para crear una herramienta más eficaz para analizar el grado de unheimliche de las películas. El siguiente trabajo de master defendido en la Universidad de Indiana nos confirma que en la investigación de unheimliche no solo cuenta la imagen sino la voz de los personajes. Y eso sin tener en cuenta si están fabricados en una línea industrial como robots o creados por una computadora. La investigación de Kevin Szerszen (2010) se realizó en una escuela de ingeniería cibernética, pero su título perfectamente encajaría en el mismo departamento donde presentamos esta tesis doctoral: "El desajuste audio/visual y el valle unheimliche: Una investigación en el grado de realismo humano utilizando los estímulos de desajuste de los aspectos faciales y vocales".

Una de las primeras hipótesis de ese trabajo es que las anteriores investigaciones empíricas estaban centradas solo en los elementos visuales y que habría que comprobar en qué medida la manipulación auditiva afectaría las respuestas de los participantes. Teniendo en cuenta que el habla, de momento, parezca el modo de interacción más natural, tanto entre personas como entre los humanos y los robots, la investigación se ha centrado en este tipo de desajustes en comunicación. Por ejemplo, los datos empíricos demuestran que la voz sintética más o menos lograda puede provocar aversión o mejor aceptación de los robots o asimismo de las personas que no tienen su propia voz (casos de los enfermos que se quedan sin laringe). También, si aumentamos el parecido de la cara de un robot a la fisionomía humana, sin mejorar su voz sintética, el robot puede resultar más *unheimliche* de lo que se percibía antes (2010: 2).

Antes de volver al texto de Freud, acabaremos este apartado con un resultado bastante sorprendente: según los experimentos de Szerszen, se ha demostrado que más confianza puede evocarnos un robot con la voz humana que una persona con la voz sintética (2010: 33). Esa conclusión disgustará a los operados del cáncer de la garganta que solo pueden hablar a través de un aparato que les proporciona una voz artificial, pero podrá ayudar mucho a los directores de cine que necesitan un personaje realmente *unheimliche.*

2. 5. 2 Factor temático de la Casa encantada – *Ein unheimliches Haus*

> " Wir haben ja gehört... daß manche moderne Sprachen unseren Ausdruck: ein unheimliches Haus gar nicht anders wiedergeben können als durch die Umschreibung: ein Haus, in dem es spukt. Wir hätten eigentlich unsere Untersuchung mit diesem, vielleicht stärksten Beispiel von Unheimlichkeit beginnen kön-nen, aber wir taten es nicht, weil hier das Unheimliche zu sehr mit dem Grauenhaften vermengt und zum Teil von ihm gedeckt ist" (Freud, 1982: 264).[67]

Hemos llegado hasta el último factor de *unheimliche* de nuestra lista compilada en el CUADRO 1 . Se trata de *Ein unheimliches Haus* [Una casa encantada] de la que ya hemos hablado en la Introducción.

¿Por qué relacionamos un caserón antiguo y abandonado con la aparición de los fantasmas? Cualquiera puede decir que la pregunta está fuera de lugar ya que la gente normal, hoy en día, no cree en los espíritus ni en las casas encantadas. No obstante, no podemos cerrar los ojos ante el hecho de que existan y sigan filmándose centenares de las películas dedicadas a este tema. Aunque anteriormente hayamos presentado los datos esenciales que ilustran el volumen de este tipo de producciones (la nota al píe 8), en el siguiente cuadro presentaremos

[67] Debido a la importancia de esta cita, ya usada en nuestra Introducción, presentamos el texto original de Freud, dejando la traducción de López-Ballesteros en esta nota al píe: "Hemos visto que varias lenguas modernas ni siquiera pueden reproducir nuestra expresión: *ein unheimliches Haus* ('una casa siniestra') sino mediante la circunlocución: 'una casa encantada' (habitada por fantasmas). En realidad, debíamos haber comenzado nuestras investigaciones con este ejemplo de lo siniestro, quizá el más notable de todos, pero no lo hicimos porque aquí lo siniestro se mezcla excesivamente con lo espeluznante, y en parte coincide con ello." (1996: 2498)

una serie de números y estadísticas que consideramos importantes para la continuación de nuestra investigación.

Los datos en el cuadro se refieren solo a los largometrajes de ficción:

CRITERIO DE BÚSQUEDA	Nº DE TÍTULOS	PERIODO	COMENTARIOS
Palabra clave: **HOUSE**	**589**	1900 – 2015 (Sigue abajo)	En el listado se consideran los films que usan la palabra "House" en sus idiomas originales (Casa, Haus, etc)
Palabra clave: **HAUNTED HOUSE (HH)**	**381**	1900 – 2015	En las filas siguientes se combina siempre *Haunted House* (HH) con una palabra clave cercana al término *unheimliche.*
HH + GHOST	**215**	1900 – 2015	figura como acepción de *uncanny*
HH + MURDER	**118**	1900 – 2015	
HH + SUPERNATURAL POWER	**118**	1900 – 2015	figura como acepción de *uncanny*
HH + DEATH	**76**	1900 – 2015	figura como acepción de *uncanny*
HH + HAUNTING	**72**	1900 – 2015	figura como acepción de *uncanny*
HH + FEAR	**48**	1900 – 2015	
HH + CEMETERY	**46**	1900 – 2015	
HH + NIGHTMARE	**42**	1900 – 2015	
HH + OCULT	**41**	1900 – 2015	figura como acepción de *uncanny*
HH + SUPERNATURAL	**40**	1900 – 2015	figura como acepción de *uncanny*
HH + HALLUCINATION	**37**	1900 – 2015	
HH + GORE	**29**	1900 – 2015	
HH + ATTIC	**27**	1900 – 2015	
HH + INSANITY	**25**	1900 – 2015	figura como acepción de *uncanny*

CUADRO 11. Fuente: www.imdb.com (Consulta 15/08/2015) - Cuadro elaborado por el autor.

En el Cuadro 11. elaborado con los datos provenientes de IMDb.com, podemos observar que desde el año 1900 hasta la fecha se han grabado 589 largometrajes de ficción con la palabra clave principal "House".

Como nuestra tesis investiga la filmografía del cine de la casa encantada, hemos efectuado la segunda búsqueda usando la pareja de palabras "*haunted house*". Según el resultado que aparece en la segunda fila, tenemos 381 películas sobre la *haunted house* filmadas a partir del comienzo del siglo pasado. El número obtenido es bastante impactante, teniendo en cuenta que de todos los largometrajes que se produjeron con **casa** como el motivo principal, casi **dos tercios** (64,6 %) estaban dedicados a lo que llamamos subgénero de la **casa encantada**.

En el resto del cuadro aparecen pares semánticos de las palabras claves cercanas al término *Unheimliche.* Los primeros tres puestos en la lista ocupan los términos *Ghost*, *Murder* y *Supernatural Power* que aparecen en casi mitad de los títulos que tratan de la casa encantada (*Ein Unheimliches Haus*) de la que habla Freud.

Estos datos nos confirman, que todavía persiste una fuerte creencia popular de que existan las casas encantadas. Ante una casa abandonada no tenemos miedo por creer que esté habitada por fantasmas. Pero, nuestra imaginación nos advierte que, quizá, algún rincón escondido pudiera estar habitado por ellos.

> En nuestra civilización que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. Él sí toma la vela para bajar al sótano. No se civiliza (Bachelard, 1967: 54).

Evidentemente, la superstición es uno de los factores más importantes en relacionar la casa con los espíritus, fantasmas y encantamientos. Sin embargo, la *Poética del espacio* (Bachelard, 1967) no nos demuestra de modo convincente por qué justo el sótano o cualquier otro lugar de la casa que se analiza en este ensayo, están marcados en nuestro inconsciente como puntos comunes de miedo. Tampoco lo aclara Freud, que simplemente afirma que la casa encantada es uno de los ejemplos más notables de *unheimliche,* pero no lo elige como la base de su estudio porque en muchos casos este motivo se mezcla o coincide con lo espeluznante (1996: 2498). El arquitecto Anthony Vidler intenta explicarlo apartándose del punto de vista psicoanalítico: "No existe tal cosa como la arquitectura *unheimliche*, sino simplemente la arquitectura que, de vez en cuando y con fines diferentes, se promueve con las cualidades *unheimliche"* (1992: 12). Buen ejemplo para ello, según Vidler, es la *Caída de la casa Usher* de E. A. Poe. Aunque el escritor cuenta que, desde la primera mirada sobre el edificio, el sentimiento de la penumbra invade el espíritu del protagonista, "… la casa no exhibe nada malo en su aspecto exterior" (1992: 17).

> Miré el escenario que tenía delante -la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos,[68] y los escasos troncos de árboles agostados… ¿Qué era -me detuve a pensar-, qué era lo que así me desalentaba en la contemplación de la Casa Usher? Misterio insoluble; y yo no

[68] En la versión original, en lugar de "ralos y **siniestros** juncos" en la traducción de J. Cortázar, se habla de "*upon a few rank sedges*" (Poe, 1839). La palabra *uncanny* no se usó en absoluto en este cuento de Poe mientras la palabra inglesa *sinister* se empleó solo una vez y en un contexto diferente del que estamos hablando. Lo anotamos como un ejemplo bastante ilustrativo de la facilidad con la que los traductores españoles recurren al vocablo lo siniestro para aumentar el tono del misterio.

> podía luchar con los sombríos pensamientos que se congregaban a mi alrededor mientras reflexionaba (Poe, 1986 [1839]: 2).

Efectivamente, a pasar de los elementos que menciona Poe, "todo sentimiento de la angustia que evoca el cuento se puede atribuir antes a la fantasía del narrador que a cualquier otro detalle de la misma casa" considera Vidler. Sin embargo, el efecto *unheimliche* emerge debido a que:

> En la paradigmática casa encantada de Poe encontramos todas las señales de encantamiento heredados de sus predecesores de romanticismo. El lugar es desolado; las paredes blancas y casi literalmente "sin rasgos", las ventanas parecidas a los ojos, pero sin vida – "vacíos"... las paredes del interior descoloridas por los años, los muebles oscuros, los cuartos abovedados y sombríos... Finalmente, la familia casi extinta... La casa, entonces, era una cripta, predestinada para que uno fuera enterrado en ella (Vidler, 1992: 18)

Los cuentos de Poe siempre han sido el modelo y fuente de referencia para las generaciones posteriores de los escritores del género de horror, tanto en la literatura como en el cine. Una de ellas ha sido Shirley Jackson con su *The Haunting of Hill House* publicada en 1959.[69] Se trata de una novela escrita más de cien años después de la *The Fall of the House of Usher* (Poe, 1939), que ha sido adaptada y readaptada dos veces para el cine, la primera vez dirigida por R. Wise (1963) y la segunda por J. de Bont (1999). Nuestro Capítulo IV comenzará con el análisis comparativo de las citadas adaptaciones, pero en este apartado usaremos solo unas líneas de S. Jackson para comparar su descripción de la casa encantada con la anteriormente citada de E. A. Poe.

> Hill House, que no era nada cuerda, se levantaba aislada contra el fondo de sus colinas, almacenando oscuridad en su interior; así se había alzado durante ochenta años y podría aguantar otros ochenta. En su interior las paredes permanecían derechas, los ladrillos encajaban perfectamente y las puertas estaban sensatamente cerradas; el silencio reinaba monótonamente en Hill House, y cualquier cosa que anduviese por ella, caminaba sola (1999: 9).

El párrafo citado confirma decisivamente la hipótesis de Vidler según la cual "... *uncanny* no es la propiedad del espacio ni puede ser provocada por ningún particular modelado espacial" (1992: 11). En el texto de Jackson no hay ni una sola palabra que nos señala que el edificio que está describiendo tenga algo en su aspecto que pueda causarnos el efecto *unheimliche*. "La casa está bien conservada y como tal puede seguir otros ochenta años más." La autora ni siquiera menciona las ventanas que recuerdan a los ojos vacíos, al estilo de Poe. No obstante,

[69] En la traducción española se titula: *The Haunting (La guarida): Algunas casas nacen malditas* (1999)

el párrafo citado esgrime diversas referencias semánticas que nos indican que la historia, que comienza con las frases citadas, pertenece al género de horror. Esas indicaciones son tan importantes para conseguir el impacto de horror, que Robert Wise lo usa, en forma de locución en *off*, no solo para la abertura, sino también para el cierre de su paradigmática película filmada en 1963. ¿De qué referencias se trata? Si nos olvidamos de las palabras de que Hill House "no era nada cuerda" que puede ser interpretada de muchas maneras, el texto que continúa menciona "**oscuridad**" en su interior, el "**silencio**" reinante y la "**soledad**" de lo que tal vez anduviese por ella. No podemos demostrar que S. Jackson ha leído *Das Unheimliche* de Freud, pero si volvemos al último párrafo de ese ensayo, nos daremos cuenta de que exista una gran semejanza entre los dos textos.

> Nada tenemos que decir de la soledad, del silencio y de la oscuridad, salvo que estos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida en la mayoría de los seres. La investigación psicoanalítica se ha ocupado en otra ocasión de este problema (Freud, 1996, 2005).

Como ya hemos dicho, desde angustia infantil no superada, hasta sentir el impacto de *unheimliche*, si realmente existe, solo queda un paso. El profesor de teología Rudolf Otto (1923) tiene una postura semejante hablando de la representación de lo *numinoso* en el arte.[70]

> Pero lo sublime, lo mágico, por muy intensamente que actúen, no son más que medios indirectos en la representación de lo numinoso por el arte. En Occidente solo disponemos de dos más directos. Pero ambos tienen el carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio. L oscuridad debe ser tal, que quede realizada por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer una última claridad. Solo la semioscuridad es "mística"… La semioscuridad que reina en las altas bóvedas, bajo las ramas de una arboleda, extrañamente animada y movida por el misterioso y mirífico juego de la media luz, habla siempre al sentimiento, y los constructores de templos, mezquitas y catedrales han sabido hacer de ella un uso eficaz.
> En la lengua de los sonidos, el silencio corresponde a la oscuridad (Otto, 2005 [1923]: 95/96).

Se trata de una obra dedicada al estudio de lo santo, pero el párrafo citado podría aparecer como una parte de libro de texto de cualquier director de cine. Falta el término "soledad" como el tercer vocablo que mencionan Freud y Jackson, pero es casi manifiesto que la oscuridad y el silencio generan la soledad como la consecuencia casi inevitable de estos dos estados.

---

[70] El autor emplea la palabra latina *numen* (divinidad) para designar al ser sagrado supremo o lo santo. *Numinoso* es el neologismo análogo, según Otto, a las construcciones como omen > ominoso o lumen > luminoso.

“Solo la semioscuridad es mística” – el juego de luces y sombras, la media luz que “habla siempre al sentimiento”. R. Otto afirma que los constructores de los templos sagrados “han sabido hacer de ella un uso eficaz”. Casi todas las películas de nuestra filmografía, nos enseñan que no fueron solo los arquitectos que supieron usarlo. A parte de los cineastas, el mismo juego de la penumbra durante siglos usaron pintores y escritores, que muy pronto descubrieron que en plena oscuridad no hay nada que mostrar y que el crepúsculo (*twilight*) crea más magia e inquietud que una noche sin luna. En las casas de S. Jackson y de E. A. Poe el escalofrío no lo producen los elementos arquitectónicos sino la penumbra y el silencio. “Hill House la envolvió irremisiblemente en sombras y el sonido de sus pasos en la galería, que resultaba ofensivo en medio de tanto silencio, como si hubiera pasado mucho tiempo desde que unos píes hubieran pasado por allí”, continúa el primer encuentro de la protagonista con la casa encantada (Jackson, 1999: 32). El silencio se rompe por los pasos en la galería y “en la lengua de los sonidos, el silencio corresponde a la oscuridad” decía R. Otto. Otra vez tenemos un juego potente de contrastes – luz y sombras – ruido y silencio. Y todo ello descrito solo con las palabras de la escritora, que nos acerca a *unheimliche* sin una sola imagen, salvo las que se crean en nuestra mente. La película se estrenó cuatro años después de publicar la novela.

Un especial tipo de la casa encantada nos describe A. Vidler refiriéndose a la novela de Victor Hugo *Les Travailleurs de la mer* (1866). Se trata de una casa abandonada en la isla de Guernsey donde vivía el escritor durante un largo periodo. Lo especial de su “encantamiento” es que los habitantes de la isla la habían proclamado encantada debido a su superstición y no porque alguien había visto fantasmas dentro del edificio. En el CUADRO 12. veremos el dibujo del Hugo que volvió tres veces en siete años para dibujarla con el objetivo de convertirla en el motivo central de la citada novela sobre los trabajadores del mar.

CUADRO 12. *Maison visionée* de Victor Hugo [71]

Según Vidler, la casa tiene muy poco fuera de lo común. "Con sus cuatro ventanas, de las cuales las de piso bajo están valladas, su simple puerta, el tejado afilado y la chimenea, el edificio no parece más que una arquetípica "casa-dibujo infantil", una simple compilación de elementos de la vivienda." V. Hugo, en su novela decía que a pesar de su perfecto estado de conservación, la casa tenía algo extraño en su aspecto. "*The site is magnificent, and consequently sinister*", le cita Vidler en su libro *Arquitectural Uncanny* (1992: 19).

Dejamos la última frase en inglés, tal y como lo tradujo Vidler, porque en el texto aparece la palabra *sinister* que, como hemos visto, no es una de las acepciones de la palabra *uncanny* [=*unheimliche*]. Al buscar la frase de Hugo en la versión original de la novela encontramos lo

[71] Fuente: http://www.ressources.univ-rennes2.fr/toujours-en-ramenant-la-plume/plainmont-la-maison-visionnee/ (Consultado: 15/08/2015)

siguiente: "*Sa situation est magnifique, et par conséquent sinistre*." (Hugo, 1866). O sea, por primera vez podemos usar el término "lo siniestro" sin dudar en la validez de nuestra traducción: "El lugar es magnífico y consecuentemente siniestro". Podemos traducirlo de ese modo sin menor vacilación porque sabemos que los franceses traducen el término *das unheimliche* con la circunlocución "*l'inquiétante étrangeté*" y los ingleses con el término "*uncanny*". Para traducir lo siniestro en español usarán la palabra que tiene la misma raíz latina *sinister* en los tres idiomas citados.

Después de este sorprendente descubrimiento solo nos queda la pregunta que se plantea por si misma: ¿Por qué el novelista francés usa la palabra "*sinistre*" en lugar de "*l'inquiétante étrangeté*"? La contestación es sencilla, aunque difícil de justificar: Victor Hugo escribe que la casa es *sinistre* y no *unheimliche*, porque considera que realmente no exista nada que le provocase la *extrañeza inquietante* (=*unheimliche*) ni dentro ni fuera de ella. Simplemente, piensa que en su aspecto tiene algo *aciago*, *funesto*, *infeliz* y *de mal agüero* [72] y que todo eso no tiene nada que ver con la magia, animismo, repetición compulsiva ni ningún otro motivo que figura en nuestro cuadro de los factores temáticos de lo siniestro. Así que aquí tenemos una prueba más de que *das unheimliche* de Freud, no es lo mismo que *lo siniestro* en español.

Creemos que con este último ejemplo hemos agotado el asunto de los factores temáticos de *unheimliche* postulados por Freud y presentados en el siguiente cuadro.

[72] Los términos en cursiva figuran en DRAE como las acepciones del término *siniestro* (Véase apartado 2.1 y 2.2).

CUADRO 13. Factores temáticos de *Das Unheimliche* postulados por Freud

Nº	FACTOR TEMÁTICO	OBSERVACIONES
1	**Perder los ojos o la vista.** - Ceguera. - Oscuridad. - Complejo de castración.	Según Freud este factor tiene como fondo **la angustia de la castración** (1996: 2491/92). Nosotros consideramos que se trata de la **angustia por la anticipación de la muerte.**
2	**El doble; Otro Yo**. - Perder el dominio sobre su propio yo. - Desdoblamiento del yo. - Telepatía con el *doble*.	Freud (1996: 2493/94) Relacionado con el motivo del doble destacamos el tema del ***monstruo*** que diversos autores consideran cercanos a esta categoría. Motivo de los ***gemelos*** es cercano al doble.
3	**Repetición de lo semejante.** - Retorno involuntario a un mismo lugar (*déjà vu*). - Repetición involuntaria. - Repetición compulsiva.	Freud (1996: 2495/96) Se trata de los impulsos que confirman nuestras dudas de los procesos mecánicos que dominan el cuerpo humano sin su voluntad. Muchas veces recuerdan a la inermidad de los estados oníricos.
4	**Epilepsia y demencia**	Freud (1996: 2499)
5	**Sobrenatural > Omnipotencia de los pensamientos.** - El temor del mal de ojo. - Inmediata realización de los deseos. - Las prácticas de la magia. - Magos y Brujas. - Animismo.	En esta categoría también entra el motivo de tener "intenciones malévolas con la ayuda de fuerzas particulares." Freud (1996: 2497/2502) Las prácticas de la magia están estrechamente vinculadas con la omnipotencia de los pensamientos.
6	**- Desvanecimiento de los límites entre fantasía y realidad.** **- Un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado.**	Freud (1996: 2500)
7	- **Miembros separados.** - **Una cabeza cortada,** - **Pies que se mueven solos.**	Freud (1996: 2499) El efecto *unheimlich* aumenta si las partes del cuerpo cortadas conservan la actividad independiente. Freud considera que detrás de estos factores se esconde el complejo de castración.
8	**Relaciones con la muerte.** - Cadáveres - Aparición de los muertos. - Los espíritus y los espectros.	Freud (1996: 2498)
9	**Psicoanálisis.**	Freud (1996: 2499)
10	**Genitales femeninos.** **Acabar enterrado vivo**	Freud (1996: 2500) Son *unheimlich* para los hombres neuróticos. Para Freud esta vinculado de volver al vientre materno (1996: 2499)
11	**Muñecas y objetos que adquieren la vida.**	*Unheimlich* lo evoca, según Freud, el deseo infantil de poseerlos o creencia de que estén vivos. Según Jentsch el efecto lo causa la vacilación del lector de si son vivos o artificiales (1996: 2501).
12	***Unheimliche Haus*** Casa encantada	Muchos idiomas carecen del término adecuado para traducir esta frase de alemán (1996: 2498).

Elaboración: I. G. Basado en Freud (1996)

2. 6. Narratología *unheimliche* de Freud

Después de proponer más de una larga lista de factores temáticos de *unheimliche*, que ya tenemos clasificados en el CUADRO 13. Freud reconoce que "a casi todos los ejemplos destinados a demostrar nuestra proposición pueden oponérseles casos análogos que la contradicen" (1996: 2501). Los cuentos maravillosos, según él, abundan de los objetos animados y los órganos separados que adquieren la vida, de los casos de la resurrección de los muertos y de la omnipotencia de los pensamientos e inmediata realización de los deseos, pero "no podría citar ningún verdadero cuento de hadas donde suceda algo *siniestro*." (1996: 2501).[73]

"¿Quién osaría decir que es *siniestro* ver cómo, por ejemplo, Blanca Nieves abre los ojos en su ataúd?" (1996: 2501) pregunta Freud, sirviéndose de este ejemplo para explicar mejor sus hipótesis sobre lo *unheimliche* en la literatura: "Para provocar el sentimiento de lo *siniestro* es preciso que intervengan otras condiciones, además de los factores temáticos que hemos postulado" (1996. 2501).

Todos los ejemplos, explica Freud, que contradicen sus hipótesis pertenecen al dominio de la ficción y nosotros "debemos diferenciar lo *siniestro* que se vivencia, de lo *siniestro* que únicamente se imagina o se conoce por referencias" (1996: 2502).

Para verificar esta conclusión, Freud emprende uno de sus más atrevidos análisis sobre la literatura y el arte. Aunque en sus trabajos anteriores confiesa que es "profano en cuestión de arte" y que en muchas cuestiones le falta la comprensión debida (1991: 75), sus observaciones siempre muestran un gran conocimiento y respeto hacia el tema. "Hay muchas preguntas que permanecen abiertas en la teoría de Freud sobre el arte..." constata E. H.

[73] La cursiva en la palabra "siniestro" en este apartado es nuestra, porque se trata de la cita directa del texto traducido por López-Ballesteros, con la que no estamos de acuerdo, tal y como lo hemos declarado al final del Apartado 2.3.

Gombrich, pero "a diferencia de sus más incautos seguidores, Freud nunca se atribuyó la posesión de la respuesta. Siempre señaló que sabemos muy poco" (1971: 43).

Esta humildad científica quizás sea la principal razón por la que, terminando su ensayo sobre *unheimliche*, el autor casi descarta todas sus conclusiones anteriores, ofreciendo ejemplos que las ponen en entredicho. Pero, como ya indicamos, esta contradicción le sirve para distinguir claramente el sentimiento *unheimliche* vivido del mismo efecto en la ficción. "Lo *siniestro* en las vivencias se dan cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación". (1996: 2503). En cambio, "el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de la realidad*",* continua Freud agregando la siguiente conclusión: "mucho de lo que sería *siniestro* en la vida real no lo es en la poesía" (1996: 2503). Los cuentos de hadas, según él, no provocan ningún tipo de angustia en los lectores por las convenciones que rigen "el mundo de los cuentos". Por lo tanto, estas narraciones no evocan el sentimiento de *unheimliche*, aunque abundan en ellas los factores temáticos antes postulados. "Para que nazca este sentimiento es preciso"*,* afirma Freud, "que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad..." (1996: 2503).

Estas últimas líneas sonarán muy conocidas a los lectores instruidos en la teoría de la narrativa. Cincuenta años después T. Todorov repite casi las mismas palabras, diciendo que "la vacilación del lector es... la primera condición de lo fantástico" (1972: 42). G. Lenne, también escribe que "el cine participa *igualmente* de la Imaginación y de la Realidad... Es decir, lo fantástico no podría existir sin credibilidad... Es preciso que el público pueda creer" (1970: 17). En *Das Unheimliche,* Freud consigue llegar a unas conclusiones semejantes, explicando que da igual si el poeta elige "el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleja, en cualquier modo, de ella. En todo caso, nosotros lo seguiremos" (1996: 2503). Sorprende que, en solo unas pocas páginas, consigue postular algunas cuestiones de suspense y anticipación de un modo tan eficaz que sus ideas no parecen menos convincentes que las que proponen los teóricos de la narrativa modernos.[74] Los estudios de Todorov (1970), Lenne (1970), Bettelheim (1975), Bal (1985), Seger (1991) y

[74] Realmente se trata de solo cinco últimas páginas de *Das Unheimliche* dedicadas casi exclusivamente a la teoría de narrativa (Freud, 1996: 2001 – 2005).

muchos otros, apenas consiguen agregar algo sustancialmente nuevo a las observaciones de Freud anotadas más de medio siglo antes.

> Las ánimas del infierno dantesco o los espectros de *Hamlet, Macbeth* y *Julio César,* de Shakespeare... en el fondo son tan poco *siniestras* como, por ejemplo el sereno mundo de los dioses homéricos. Adaptamos nuestro juicio a las condiciones de esta ficticia realidad del poeta, y consideramos a las almas a los espíritus y fantasmas, como si tuvieran en aquella vida una existencia no menos justificada que la nuestra en la realidad material (Freud, 1996: 2504).

Estamos de acuerdo con esta cita en líneas generales, aunque no coincidimos del todo en la parte que se refiere a los dioses homéricos. Pensamos que los contemporáneos de Homero percibían sus historias de un modo muy diferente a nosotros. Nos separan más de dos mil años desde que el Homero recitaba sus versos sobre los encuentros de *Ulises* con los seres sobrenaturales. El resto del mundo para los ciudadanos de la Antigua Grecia era un misterio desconocido. Creemos que los viajes a otros mundos repletos de monstruos y demonios probablemente fueran vividos en esos tiempos como algo mucho más cercano a la realidad y por lo tanto más *unheimliche* de lo que sugiere Freud. La semejante objeción tenemos relacionada con el ejemplo de la resurrección de los muertos en las historias milagrosas del Nuevo Testamento, que según Freud "evocan sentimientos que nada tienen que ver con lo siniestro" (1996: 2501). Creemos que su procedencia no-cristiana y su evidente ateísmo, determinan en buena medida la ausencia completa del sentimiento del *Die religiose Scheu* ('el pavor religioso') cuya primera palpitación, según R. Otto, se refleja en el sentimiento de *unheimliche* (2005 [1923]: 4).

> Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de *lo siniestro*, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar para salirse luego de ella... (Freud, 1996: 2504).

A través de esta cita, Freud se acerca a la teoría de la verosimilitud narrativa, un tema que se ha establecido en la teoría de la ficción literaria mucho más tarde a la publicación de su ensayo. Queda claro que el psicoanalista quiere decirnos que, si creamos los personajes y las situaciones que coinciden con los patrones y las reglas de la realidad, los lectores aceptarán la historia como si se tratara de la vida real. En tal caso, los factores de *unheimliche* procedentes de las vivencias causarán el mismo efecto también en la ficción. La única discrepancia que

tenemos con Freud, relativa a esta cita, es acerca de la idea de que el escritor tiene que "engañar" a los lectores prometiendo "la realidad vulgar". Creemos que la teoría de la narrativa, posterior a Freud, ha demostrado sobradamente que ese tipo de engaño no es necesario. Analizando las películas como *Alien* (Scott, 1979) o *Solaris* (Tarkovski, 1972), en el Capítulo 4, intentaremos demostrar que el sentimiento de *unheimliche* funciona en los ambientes totalmente alejados de la realidad si sus protagonistas actúan y responden como si se tratara de personajes reales. Creemos que la siguiente cita de Freud, en parte, lo confirma.

> Frente a las vivencias reales solemos adoptar una posición uniformemente pasiva y nos encontramos sometidos a la influencia de temas. En cambio, respondemos de una forma particular a la dirección del poeta: mediante el estado emocional en que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, logra apartar nuestra capacidad efectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces sabe obtener con un mismo tema muy distintos efectos (1996: 2504).

Leer este párrafo es casi como volver a las palabras de Hitchcock, citadas en la Introducción, cuando hablaba de la "dirección de los espectadores". Como esta tesis doctoral analiza los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica, la cita anterior nos ofrece todavía más razones para enfocar nuestra investigación hacía los aspectos psicológicos del público (emocionales, cognitivos y perceptivos). En el siguiente capítulo dedicaremos bastante espacio a este tema, analizando las opiniones de otros atores que consideran que la manipulación psicológica en la ficción es una técnica viable y frecuentemente usada.

2. 7. Resumen del análisis de *Unheimliche*

En este apartado intentaremos definir en castellano con más precisión la palabra y el concepto *das unheimliche* que Freud analiza y que en algunos idiomas europeos se traduce como *estranho*, *l'inquiétante étrangeté*, *perturbante*, *siniestro* o *uncanny*.[75]

Creemos que en el transcurso de este capítulo hemos proporcionado suficientes argumentos que demuestran que el vocablo *siniestro* no se refiere a la misma categoría que *unheimliche* y que en España se usa por inercia, en primer lugar debido a una traducción poco rigurosa. Como hemos visto, el término *lo ominoso*, que se usa en los países de América Latina, tampoco define correctamente la palabra *unheimliche,* ya que, al igual que *lo siniestro*, pertenece al dominio de augurios. También hemos demostrado que las traducciones italiana y portuguesa (*perturbante* y *estranho*) cubren un campo demasiado amplio para definir algo que, según Freud, representa un núcleo particular de lo angustioso. Los traductores franceses han intentado solucionar este problema usando la circunlocución "la extrañeza inquietante" (*l'inquiétante étrangeté*), pero nosotros creemos que, en este caso, el significado de *unheimliche* sigue siendo impreciso dentro de un campo semántico demasiado grande que cubren estas dos palabras. Freud opina que el sentimiento en cuestión es cercano a lo angustioso provocado por las cosas familiares, conocidas de antaño, que han retornado. Admitimos que el sentimiento de "la extrañeza inquietante" puede causar angustia, pero el estado mental que produce esta situación, puede ser causado también por algo completamente desconocido, cuya actitud o forma resultan amenazadoras. Por lo tanto, aunque percibamos una clase de angustia, no se tratará del sentimiento *unheimliche* que estudia Freud.

La única palabra no alemana que coincide en casi todas sus acepciones con *unheimlich* es el término inglés *uncanny*. Los dos vocablos, según los diccionarios citados, cubren un campo

[75] Las palabras usadas en diferentes países para las traducciones del ensayo *Das Unheimliche* en la Obra Completa de Freud en portugués, francés, italiano, español e inglés.cic

de acepciones comunes como: no-familiar; extraño; raro; monstruoso; tenebroso; oculto; secreto; sobrenatural; fantasmal; espantoso; mágico... Según Freud, se trata de una serie de significados que se pueden atribuir a las cosas y situaciones que, bajo unas condiciones determinadas, puedan causar el sentimiento de *unheimliche.* Para que esto suceda, la acepción *no-familiar* tiene que interpretarse como algo *familiar-reprimido*, que al *manifestarse*, resulta espantoso, porque debería quedarse oculto.

En el CUADRO 13. hemos reunido una serie de 12 grupos de "factores temáticos" propuestos por Freud, porque, según él, "producen o aumentan" el efecto del sentimiento *unheimliche*. Como hemos comentado antes, el modo en que van a funcionar esos factores, según Freud, depende de si se trata de situaciones reales o de la ficción, y también de si provienen de complejos infantiles reprimidos o de algo relacionado con la superstición de la persona afectada.

Puede que, después de este resumen, resulte todavía más difícil decidir cómo traducir en español el término alemán *unheimliche.* Creemos que cualquiera que lea este texto tiene claro que la lengua española, al igual que otros tantos idiomas que hemos mencionado, no dispone de una palabra cuyos significados puedan sustituir lo que Freud llama *Das Unheimliche*. Hemos demostrado que el uso de los términos *lo siniestro* y *lo ominoso* solo aporta más confusión al asunto. Pero, a pesar de esto, tenemos que admitir que hay muchas probabilidades de que, dentro de un siglo, la mayoría de los diccionarios bilingües alemán-español incluyan estas dos palabras como traducción válida de *unheimliche*. Sabemos que al crear este tipo de diccionarios, sus compiladores buscan las obras de referencia pertenecientes a los autores reconocidos. Será muy difícil resistir a la tentación de obviar el título tan atractivo como *Lo bello y lo siniestro* (Trías, 1988 [1982]) u olvidarse del ensayo de Freud *Das Unheimliche* traducido en castellano por López – Ballesteros como "Lo siniestro".

Llegados a este punto, tenemos que subrayar que, durante el análisis anterior, en ningún instante hemos tenido la intención de sugerir que el término "lo siniestro" no sea válido para sus usos habituales en castellano. Seguimos usando esta palabra, como todo el mundo, cuando queremos decir que una persona, un suceso o una obra de arte nos resultan *siniestros*. Lo mismo harían un inglés, un italiano, un francés o un portugués porque, como hemos visto, todos ellos usan esta palabra con la idéntica raíz latina. Pero, analizando el texto de Freud,

también nos hemos dado cuenta de que el sentimiento definido por la palabra *lo siniestro* no es el mismo que el sentimiento descrito en el ensayo *Das Unheimliche.*

Para que algo nos resulte *siniestro*, tal y como lo hemos demostrado, tiene que permanecer en el dominio de los augurios y malos presagios, mientras que la categoría *unheimliche* exige que los factores que evocan este sentimiento se manifiesten, que salgan del dominio de lo oculto al mundo real. Siguiendo esta lógica, tenemos claro que *lo siniestro* puede ser, aunque no necesariamente, el sentimiento provocado por la anticipación de algo que pudiera revelarse como *unheimliche.* Por lo tanto, *lo siniestro* sería un mal presagio de algo funesto, aciago y desgraciado que está a punto de revelarse y que todavía no podemos definir porque debería haberse quedado oculto. Una vez comenzada la revelación, saldríamos del dominio de lo siniestro para hundirnos en *unheimliche*.

Estamos convencidos que precisamente en este punto hay que buscar el origen de toda la confusión causada por la traducción del ensayo de Freud. El problema realmente proviene del uso coloquial de la lengua, incluso si nos olvidamos de *Das Unheimliche*. Es evidente que resulta más fácil decir que algo es "siniestro" en vez de que algo nos "produce una extrañeza inquietante" como lo hacen los franceses. Además de ser más corta, la versión española "lo siniestro" suena más adecuada, probablemente por tener connotaciones de misterio o de algo enigmático y oculto que estamos presagiando. Casi lo mismo sucede con la versión latinoamericana "lo ominoso".

Sin embargo, en esta tesis, rechazamos categóricamente las dos opciones hispanas porque hemos demostrado que no remiten adecuadamente a la categoría que Freud analiza como el sentimiento de *unheimliche*. Quizá, lo más conveniente sería dejarlo tal y como está, en alemán, esperando que se castellanice del mismo modo como sucedió con las palabras *vampiro*, *zombi, thriller, macabro* y muchas otras que han entrado en nuestro vocabulario sin causar ningún trastorno. No obstante, si a los lectores de este trabajo no les convence esta solución, la mejor opción sería buscar una circunlocución más adecuada de la que propuso el traductor francés de *Das Unheimliche*. De momento, siguiendo las ideas de Freud y de los demás autores citados, creemos que la opción más adecuada, si quisiéramos traducirlo en español, sería "*la angustiante familiaridad."* Como ejemplo del uso, podemos recordar que todas "las relaciones con la muerte y situaciones derivadas de ellas son por excelencia *unheimlich*". Usando nuestra circunlocución, en este caso se podría decir que "las relaciones

con la muerte producen el efecto de *la angustiante familiaridad*". Acaso no es cierto que no hay nada más familiar, más desconocido y más angustioso a la vez, que la muerte que se manifiesta en la vida de una persona en cualquier forma. La *familiaridad que nos angustia* en la muerte nos resulta, a la vez, *no-familiar*, *perturbadora, extraña* e *inquietante* porque lo único que sabemos de ella es que es inevitable. Es el conocimiento más antiguo y el secreto más impenetrable en la historia de la humanidad.

Volviendo a las relaciones con la muerte, como el factor temático de *unheimlich,* consideramos que el CUADRO 13. nos proporciona una nueva y valiosa pista para la continuación de nuestra investigación. Si analizamos con más profundidad la lista de los factores temáticos de *unheimlich* nos daremos cuenta que, desde el primero hasta el último de ellos, tienen una relación más o menos directa con la muerte. Por ejemplo, ya hemos mencionado, que el primer factor, *el miedo de perder los ojos o la vista*, en el fondo tiene la anticipación de la muerte. Y el último, *la casa encantada*, supone la morada humana habitada por los fantasmas, que no son otra cosa que los espectros de sus antiguos inquilinos ya muertos. Como podemos ver, entre el número 1 y el número 12 de la lista , nos trasladamos desde una angustia natural, provocada por la anticipación de la muerte, a algo que nos resulta angustioso porque es sobrenatural, pero también, estrechamente relacionado con ésta. La existencia de esta relación: MUERTE - SOBRENATURAL es posible descubrirla, sin menor esfuerzo, en todos los demás factores de la lista. *El doble*, por ejemplo, es una manifestación del *otro yo*, que está al otro lado, más cercano a lo sobrenatural, que amenaza y atrae a la vez, por la posibilidad de continuar la vida después de la muerte. *El doble* confirma nuestras sospechas sobre la existencia del alma inmortal, pero a la vez nos aterroriza, porque también podría privarnos de ella.

Estas conclusiones pueden justificar en cierta medida la idea de P. Mannoni que afirma que la muerte constituye un "verdadero gozne entre el más acá y el más allá" ya que ocupa un lugar articulador entre el miedo natural y el miedo a lo sobrenatural (Mannoni, 1984: 41). "En el fondo, no existe más que un miedo, el miedo de la muerte" dice G. Delpierre (1974: 39). Si estas observaciones son ciertas podríamos ir todavía más lejos, sustituyendo la palabra *unheimlich* por otra circunlocución, quizá la más acertada: *la revelación de la muerte*. Pero con esto, le quitaríamos toda la magia al asunto al desvelarlo por completo. Para soportar la vida, para tener alguna esperanza, la muerte tiene que seguir escondida detrás de

su misterioso velo. Lo sabían los fundadores de casi todas religiones, igual que los pintores, cineastas y poetas que nos cuentan sobre la vida en el más allá.

Como ya hemos dicho, es cierto que las circunlocuciones son bastante más incómodas de usar en comparación con usar solo una palabra como: *siniestro*, *perturbante, estranho* o *uncanny*. Ya hemos visto que, en lugar de *l'inquiétante étrangeté,* Todorov, hablando de *das unheimliche*, usa el término *l'étrange* (1970: 52), mientras los franceses en la vida cotidiana prefieren usar los términos: *inquiétant*, *lugubre* o *insolite*. (LR)

Sabiendo que de todas estos vocablos solo el último, inglés, remite correctamente al sentimiento en cuestión, preferimos usar el término original *unheimliche* en todos las ocasiones donde resulte incómodo o poco práctico hablar de la sensación provocada por *la angustiante familiaridad* o cualquier otra circunlocución o término que se nos ocurra.

2. 8. Los estudios *post-unheimliche*

En el apartado *Estado de la cuestión* hemos citado una serie de trabajos monográficos y tesis doctorales, imprescindibles en nuestro trabajo por estar exclusivamente dedicados al concepto de *Unheimliche*. Comenzaremos con Samuel Weber (1973) y Helénè Cixous (1972) porque se trata de los dos primeros textos que contienen un análisis exhaustivo y a la vez muy crítico del ensayo de *Das Unheimliche* de Freud. El texto de Weber, *The Slideshow, or: Remarks on a Canny Moment* está escrito en inglés, pero es importante saber que este profesor de literatura comparativa en la universidad Cornell (EEUU) es conocido como traductor de alemán de la obra de Theodor Adorno en EEUU. También, es autor de varios estudios sobre Derrida y Lacan. Por lo tanto, es indudable que este análisis de *Das Unheimliche* está firmado por un profundo conocedor del idioma de Freud, de la filosofía, del psicoanálisis y de la literatura. Además, la importancia de este trabajo para nuestra investigación todavía se incrementa más por su enfoque hacia los "factores temáticos" de *unheimliche* que hemos reunido en el CUADRO 13.
Si nos fijamos en el título del ensayo de Weber, encontraremos un término que aparenta estar estrechamente vinculado con la palabra inglesa *uncanny*. Se trata de la palabra *canny* en la frase "*Remarks on a canny moment"* [Observaciones sobre el momento *canny*]. Dejamos adrede sin traducir la palabra *canny* para poder explicar con más claridad las particularidades de los términos *unheimliche/uncanny* cuyas acepciones hemos presentado detalladamente en el apartado de etimología.

Aunque a primera vista parezca que *uncanny* y *canny* sean antónimos, ningún diccionario inglés lo confirma. Ya sabemos que *heimliche/ unheimliche* son términos opuestos y que están fuertemente relacionados con los significados hogareño/no-hogareño - familiar/no-familiar en español. No obstante, aunque *uncanny* sea una traducción inglesa ampliamente aceptada de la palabra alemana *unheimliche*, el término *canny* en inglés no significa lo mismo

que *heimliche* en alemán. O sea, no podemos estudiar la relación *canny/uncanny* del mismo modo que hizo Freud con *heimliche/ unheimliche.* Y justo en este punto es donde nos puede ayudar un traductor anglo/alemán de la clase de Samuel Weber que comenta lo siguiente en una nota al píe de la primera página de su ensayo:

> Aunque sea obvio que en la traducción de *unheimlich* con *uncanny* se pierden muchas de las connotaciones ambivalentes de *heimlich*, los recursos semánticos de la palabra *canny* probablemente pudieran sorprender a un lector americano. El OED enlista, entre otros, las siguientes significados de *canny*: 1. Knowing, sagacious, prudent. 2. Shrewd, cunning, artful, wily. 3. "canny wife" is "wise woman" = midwife; the "canny moment" is the moment of childbirth. 4. Supernaturally wise, endowed with occult or magical power.... 10. Agreeable to the eye or perception.... (1973: 1102) [76]

Efectivamente, los recursos semánticos de la palabra *canny* son muy sorprendentes y no solo para los angloparlantes. La gran novedad de lo que pone esta discreta nota, es que la segunda parte del título de su *The sideshow or: Remarks on a canny moment*, podría entenderse de dos maneras muy distintas: *Remarks on a canny moment* = 1. Observaciones sobre el momento sagaz o 2. Observaciones sobre el momento del nacimiento. La versión 2 es la que nos concierne mucho más, porque consideramos que con ella se añade una dimensión radicalmente diferente de todo que hemos dicho hasta ahora sobre *unheimliche.* Ya hemos citado varios filósofos y poetas alemanes que nos enseñaron de modo muy sugerente el proceso de convertir algo *heimliche* en algo *unheimliche.* Sin embargo, debido a que en inglés no existe la misma relación de antónimos entre *canny* y *uncanny,* parecía que los lectores angloparlantes se quedaban privados de ese interesantísimo juego de significados que en alemán permitía que lo *familiar* coincidiera con lo *extraño* (*hogareño* con *no-hogareño*), causando que surja el efecto *unheimliche.* Salvo presentar las acepciones de *canny* copiadas de OED, Weber en su texto no dice nada de lo que continuaremos comentando. Sin embargo, consideramos que en combinación con el título del artículo esta nota funciona como un poderoso desafío que nos lanza el autor para seguir indagando en el texto enigmático de Freud.

Si observamos nuestro CUADRO 13 de los factores temáticos de *unheimliche*, nos daremos cuenta que en ella casi todo remite a la muerte. Ni una sola palabra que pudiera indicar el

---

[76] Hemos dejado todas las palabras del OED sin traducir en castellano, por su interés para el tema. Sin embargo, dejaremos aquí las traducciones aproximadas de los vocablos de arriba, para los lectores que no hablen inglés: astuto, sagaz, prudente, ingenioso... 3. "esposa astuta" es "mujer sabia" = comadrona; "momento sabio" es el momento de nacimiento del niño. 4. Sobrenaturalmente sabio, dotado del poder oculto o mágico... 10. Agradable a los ojos o a la percepción. (trad. I. G.)

nacimiento (=*canny moment* según OED) salvo, quizá, el factor Nº 10 que son los genitales femeninos. Recordemos por un momento que Freud interpretaba este factor como "...esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, el lugar en el cual cada uno de nosotros estuvo alojado una vez, la primera vez" (1996: 2500). Por esta razón, consideraba Freud, sus pacientes neuróticos a menudo percibían los genitales femeninos como algo sumamente *unheimliche*. Pues bien, si aceptamos este razonamiento, el motivo de los genitales femeninos de modo indirecto nos proporciona ese eslabón perdido que no existía entre *canny* y *uncanny*, por no ser términos contrarios. Efectivamente, nacimiento es lo más más próximo a la muerte, porque no podemos morir si no nacemos. Los genitales femeninos no son solo la puerta de entrada a la más vieja morada de la criatura humana, sino también la salida hacia el único fin inevitable, que es la muerte.

Si aceptamos esa argumentación, podemos elevar un poco más nuestras conjeturas sobre *unheimliche.* Si todo en el CUADRO 13 es *uncanny* porque está relacionado con la muerte, a pesar de lo que dicen los diccionarios, podemos tratar la palabra *canny* como su fuera su antónimo, porque nos ofrece la relación *muerte/vida* de modo indirecto, a través de la palabra *nacimiento*.

Gracias a la citada nota al píe de Weber, descubrimos otra propiedad de *unheimliche* que por sorpresa está también en la zona de *canny*. El Diccionario OED en el punto número cuatro destaca: "*Supernaturally wise, endowed with occult or magical power*" [Sobrenaturalmente sabio, dotado del poder oculto o mágico...]. No hace falta más que echar un vistazo a nuestro CUADRO 13 para encontrar el término *sobrenatural* relacionado con las prácticas de la magia y omnipotencia de los pensamientos (Factor Nº 5). Pero, si analizamos el cuadro con más detenimiento y repasamos las citas de Freud, veremos que lo sobrenatural además tiene relación con los siguientes factores temáticos de *unheimliche*: Nº 2 (El doble y Otro Yo); Nº 5 (Magia y omnipotencia); Nº 6 (Desvanecimiento de los límites fantasía/realidad); Nº 7 (Miembros separados que mantienen vida); Nº 8 (Los espíritus y los espectros) y Nº 11 (Muñecas y objetos que adquieren la vida). Para resumir, casi todo lo que tiene relación con la muerte en nuestro cuadro, también suele ser sobrenatural y tiende a causarnos daño. Esto último es realmente lo que hace de lo *sobrenatural* también *unheimliche/uncanny.* Si lo sobrenatural se queda en la zona *canny* no implica la intención de causar daño, a pesar de la posesión de una "sobrenatural sabiduría y el poder mágico oculto". Esos poderes, según lo maneja el cine fantástico, pueden manifestarse de modo *canny*, como lo hacen las hadas

madrinas o como *uncanny* con intención de hacer daño, que es lo que en esencia es Coppelius/Coppola de Hoffmann.

Después de esta excursión etimológica inspirada por el texto de S. Weber, volveremos a sus observaciones directas sobre la metodología errónea que aplicó Freud para reunir los factores temáticos de *unheimliche*.

> ... el ensamblaje alcanza unas proporciones monstruosas porque Freud amontona un motivo detrás del otro, muchos de los cuales según parece repiten los complejos temáticos anteriores, como p. ej. "relaciones con la muerte" y el retorno de los muertos, mientras otros tienen un carácter demasiado heterogéneo y más difícil de clasificar, como es la confusión de la fantasía y la realidad o del símbolo y lo simbolizado... por cada duda que consigue despejar, vuelven dos en su lugar... Esas dudas ponen en entredicho no solo la hipótesis teórica que relaciona la represión con la producción de *unheimliche,* sino el estatus de los factores temáticos reunidos. (Weber, 1973: 1007).

Todo el factor temático de *unheimliche* puede provocar el efecto en cuestión, pero Freud también afirma que eso no sucede siempre, y esta ambivalencia es lo que más le recrimina Weber. Con el retorno de lo reprimido pasa lo mismo, porque Freud considera que pudiera revelarse como *unheimliche* pero no necesariamente (1973: 1007). Esta vacilación teórica arruina la credibilidad de todo el montaje con los factores temáticos, porque Weber acaba constatando:

> ... la tesis central, incluyendo la represión (y por lo tanto su superación) es demasiado abstracta y demasiado formal, de modo que la relación particular entre la represión, angustia y *unheimliche* se ha quedado abierta. Por más interconectados que sean esas tres componentes, no son totalmente idénticas. Segundo: el estatus de las "evidencias" de Freud quedan abiertas a la pregunta: ¿cuánto fiables son los ejemplos, si los elementos que los forman no son necesariamente *unheimliche*? Eso se cuestiona, porque los ejemplos que cita... son frecuentemente de una naturaleza muy heterogénea: la confusión entre fantasía y realidad o entre símbolo y simbolizado, obviamente no son siempre cuestiones temáticas, porque pueden pertenecer a al estilo formal del texto (o a una experiencia).
> Resumiendo esas objeciones... es posible afirmar que la relación de los factores formales, temáticos y causales no funciona de modo adecuado en el ensayo de Freud (1973: 1009).

Como estamos de acuerdo con la imputación de Weber relacionada con el mal funcionamiento de los factores de *unheimliche* propuestos por Freud, queda evidente que estamos admitiendo que nuestro CUADRO 13 tiene poca credibilidad como herramienta analítica. Efectivamente, eso es lo que creemos desde el comienzo de nuestra investigación, pero no nos preocupa ni lo más mínimo. La intención de esta tesis no es demostrar que Freud

tenga razón, sino comprobar si sus planteamientos sobre *unheimliche* funcionan dentro del ámbito de la ficción cinematográfica.

Sin embargo, a pesar de las dudas que compartimos con Weber, seguiremos trabajando con el CUADRO 13 porque no encontramos otro mejor modo de verificar sus elementos.
Además, como ya mencionamos en el apartado de Metodología, aparte del recuento de la cantidad de los factores temáticos que aparecen en una película o en una escena, aplicaremos otras dos verificaciones paralelas: comprobaríamos si las opiniones de críticos y de los espectadores coinciden con ese grado expresado en forma numérica. El tercer paso de la verificación sería comprobar la cantidad de *plot-keywords* que coincidan con el campo semántico de la palabra *uncanny*. Proponemos un ejemplo hacerlo un poco más claro: 1) La película X (o la escena X) tiene registradas 8 repeticiones de los factores temáticos de *unheimliche*. 2) En las críticas no hemos registrado ni una palabra perteneciente al campo semántico de *uncanny/unheimliche.* 3) En *plot-keywords* hemos registrado solo dos palabras pertenecientes al mismo campo semántico. El resultado del análisis en cuestión sería que la película probablemente tenga muy bajo grado de *unheimliche* porque a pesar de la acumulación de ocho factores temáticos, casi nadie la considera *unheimliche.* Encontrar un patrón semejante que se repite en la mayor parte de las películas analizadas podría significar que Freud no tenía ninguna razón en relación con los factores temáticos. Eso, por supuesto, no sería la prueba suficiente para negar la existencia del sentimiento de *unheimliche*, aunque llegados a este punto de la investigación, sería bastante razonable cuestionarlo a fondo. Tenemos que reconocer que hemos avanzado más de cien páginas en nuestra investigación sin encontrar ni la más mínima prueba de que *das unheimliche* es algo sustancialmente distinto de la angustia o el miedo de la oscuridad o la figura de nuestro propio doble malvado. Samuel Weber lo formula del siguiente modo:

> *Uncanny* es, por lo tanto, ligado a la *crisis* de la percepción y de la fenomenalidad, y de forma concomitante con un peligro mortal para el sujeto, para la "integridad" de su cuerpo y por lo tanto para su propia identidad, que, -si aceptamos la teoría psicoanalítica del narcisismo- se construye sobre esa imagen del cuerpo como su modelo.
> *Uncanny* es consecuentemente ligado con las emociones subjetivas, y en una escala afectiva podría incluso ubicarse con algo más de precisión: no se trata solo de la forma de angustia, sino de algo ubicado entre temor, terror y pánico por un lado e inquietud y anticipación por el otro (1973: 1131).

Leer la anterior cita tampoco ayuda mucho para aclarar la visión del autor. Y eso sucede porque Weber considera que *uncanny/unheimliche* sigue siendo algo ligado a la crisis de percepción, algo que está ubicado entre diversas emociones, pero sin poder darle ninguna coordenada exacta. Declara que está entre inquietud, anticipación y la triada de "*dread – terror - panic*". Nos preguntamos si realmente resulta posible distinguir una sexta emoción atrapada entre las cinco siguientes: temor, terror, pánico, inquietud y anticipación. Efectivamente, la palabra existe, pero designa demasiadas cosas a la vez, lo mismo que la lista de los factores temáticos en el CUADRO 13 . Observando esas doce casillas del cuadro, con más de treinta motivos, quizás sea la hora de preguntarnos si ¿la existencia del vocablo *unheimliche* confirma que realmente exista el sentimiento que esa palabra designa?

Helénè Cixous (1976), como ya hemos indicado, es la segunda autora que comparte con Weber una visión bastante crítica del ensayo de Freud. Se trata de una de las más famosas escritoras feministas de Francia que en 1972 publicó el ensayo *La Fiction et ses fantômes: Une lecture de l'Unheimliche de Freud* [La ficción y sus fantasmas: Una lectura de *Unheimliche* de Freud].[77] Su texto ya hemos comentado en las páginas 37 y 70 y 97 hablando sobre las relaciones con la muerte y las indagaciones literarias de Freud que le empujaron a escribir una "extraña teorética novela" (1976: 525).

Para empezar, es interesante advertir que la autora en la versión original emplea la palabra *unheimliche* escrita en alemán con el artículo francés: *l'Unheimliche*. Una combinación rara, aunque muy parecida a lo que estamos haciendo en este trabajo desde el principio, después de darnos cuenta que en español no tenemos ninguna palabra que podría sustituir el término alemán. Ponerle el artículo francés a la palabra germana crea una hibridación lingüística extraña, casi *unheimliche*, diría Freud. En cualquier caso, el texto de Cixous está marcado por un agudo humor que roza con sarcasmo siempre que vuelve a hablar sobre el empeño de Freud en desentrañar el cuento del arenero. "El escritor es lo que Freud quiere ser... En relación al escritor él es lo que *Unheimliche* es a *Heimliche*. En su extrañeza con respecto a la creación, él siente a si mismo como un "caso" a analizar (1976: 532). Esa clase de método introspectivo le permite casi todo al investigador, como, por ejemplo, atribuir a su público las dudas que realmente nadie tiene. "Nosotros no cuestionamos, como lo hace Freud, que Coppola pudiera ser Coppelius y por ello, el Hombre de Arena en realidad", comenta Cixous.

[77] El texto de Cixous realmente se publicó un año antes que el texto citado en Weber. A falta de la versión original, citaremos la traducción inglesa de 1976.

Pero Freud no quiere distinguir la duda intelectual de la duda retorica y cancela las dos para deshacerse de la carga que le dejó Jentsch.

> La ficción es conectada a la economía de la vida a través de un enlace que es tan innegable y tan ambiguo como el que conecta el *Unheimliche* con *Heimliche*; y eso no es irreal; es la "realidad ficcional" y la vibración de la realidad. *Unheimliche* en ficción supera lo *Unheimliche* en la vida real. Pero si ficción es otra forma de la realidad, se puede entender que el secreto de *Unheimliche* no se refiere al secreto más profundo que el del *Unheimliche* que envuelve el *Unheimliche,* del mismo modo que la muerte desborda la vida (Cixous: 1976: 546).

Estamos con las conclusiones de un texto monográfico que abarca más de treinta páginas de una revista literaria y que no nos dice más sobre el *Unheimliche* que el texto de Weber. En efecto, ni siquiera lo pretende, porque la autora considera que "*Unheimliche* no tiene final, pero un texto sí que debe detenerse en algún lugar" (1976: 545).

Después de indagar en dos textos muy críticos con Freud, firmados por un inglés y una francesa, pasaremos a un filósofo español que ha sido un auténtico pionero en los estudios de *unheimliche* en este país. Se trata de Eugenio Trías que en 1982 publicó *Lo bello y lo siniestro,* el primer libro en español dedicado por completo al estudio de *unheimliche.*

Sin embargo, antes de continuar con nuestra búsqueda del sentido de *unheimliche* en la obra de Trías, tendremos que subrayar nuestras objeciones contra algunas ideas expuestas en su libro. Como es evidente, por lo expuesto en los apartados anteriores, no podemos estar de acuerdo con el uso del término *lo siniestro* en el contexto en que lo aplica Trías. Creemos que hemos aportado suficientes argumentos que confirman que la palabra *unheimliche* no significa lo mismo que *lo siniestro* en castellano, aunque Trías, obviando este hecho, construye todo su ensayo basándose en esta inexactitud. A pesar de reconocer que el "...término siniestro traduce insuficiente el término alemán *Unheimlich*, utilizado por Freud..." (1992: 30), Trías se contradice a si mismo poniendo la palabra en cuestión hasta en el título de su libro *Lo bello y lo siniestro*.

Asumiendo esta contradicción, sucede algo muy parecido a lo que sucedió con la traducción de López-Ballesteros: al interpretar *Das Unheimliche* como *Lo siniestro,* todo el ensayo de Freud, ya lleno de omisiones y conjeturas infundadas, se volvió todavía más inestable e incierto para los hispanohablantes. Si admitimos que *uncanny* es la palabra que mejor traslada el concepto de unheimliche al inglés, el artículo de Weber es la explicación más

sugerente de las dificultades que arrastra consigo el ensayo *Das Unheimliche* descartando los conflictos lingüísticos. El texto de Trías, en cambio, añade el caos etimológico al caos conceptual creado por Freud. A pesar de ello, el resultado es un interesantísimo libro que habla sobre belleza, sublime, lo siniestro y el cine. Ya en la primera página arranca con la *Crítica de Juicio* de Kant (1790):

> Las furias, las enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; solo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco,* pues como en esa extraña sensación, que descansa en pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremira para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ser ya tenida por bella (Trías, 1988: 11).[78]

Después de tres páginas de explicaciones del razonamiento de Kant sobre la necesidad imperativa de imponer el asco como límite del arte, Trías termina con la siguiente conclusión:

> ... ese límite del arte (y, como veremos, también condición) que es el asco, en tanto el asco constituye una de las especies de lo siniestro.
> Es del género al cual pertenece el asco, de lo siniestro, de lo que se va a tratar en este escrito. (1988: 14)

El razonamiento de Trías parece muy imaginativo y audaz, pero registramos en él un grave fallo en el procedimiento: de repente y sin mencionarlo ni una sola vez antes, el autor nos dice que el "asco constituye una de las especies de *lo siniestro*" y que su escrito va a tratar de ello. A partir de esa definición del objeto de su estudio, Trías continúa su análisis de lo siniestro como si los hubiera postulado el mismo Kant.

Sin embargo, hemos comprobado que en la versión alemana íntegra de la *Crítica del juicio* (1990 [1790]) la palabra *unheimliche* no figura ni una sola vez. Por lo tanto, a pesar del empeño de Trías, la relación *asco* = *siniestr*o no tiene nada que ver con los textos citados de

---

[78] En original: ... nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit, zugrunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt. Denn, weil in dieser sonderbaren, auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung, der Gegenstand gleichsam, als ob er sich zum Genusse aufdränge, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird; so wird die künstliche Vorstellung des Gegenstandes von der Natur dieses Gegenstandes selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden. (Kant, 1790). (Recuperado de : http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilskraft-3507/1 Consultado: 15/08/2015)

Kant ni tampoco con Freud, ya que ninguno de estos dos autores vincula los términos *ekel* con *unheimlich* (*asco* con *siniestro*).[79]

Si retornamos al principio de este capítulo veremos que el traductor oficial de las obras completas de Freud en España, adoptó el término *siniestro* sin apenas tener justificación en los diccionarios de alemán-español y que en su gran trabajo también se registran grandes omisiones (o añadidos) en comparación con el texto original. La única razón que explica la perseverancia de esta palabra en el libro de Trías y casi todos los trabajos posteriores, es que los autores españoles ni siquiera se hayan molestado en pensar de que pudiera existir otra alternativa. El razonamiento podría verbalizarse así: "¿Si algo está traducido y publicado legalmente, quién soy yo para cuestionarlo?"

Si continuamos con Trías, constataremos que la suposición de las traducciones incuestionables quizá no sea tan descabellada como parece. Después de vincular el asco con lo siniestro, veremos el autor define su hipótesis central: "Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello" (1988: 17). Y como ya nos había asegurado que *lo siniestro* es "del género al cual pertenece el asco" si no estamos de acuerdo, el único remedio que nos queda es verificar sus razones en los diccionarios.. Por ejemplo, en DRAE (2012) ya hemos visto que *lo siniestro* es: 1. Que está a la mano izquierda; 2. Avieso y malintencionado; 3. Infeliz, funesto y aciago.[80] La palabra *siniestro* tiene un par de acepciones más pero ni rastro del asco. Y si miramos qué dice el DRAE sobre el *asco* tampoco encontraremos nada que lo relaciona con lo siniestro. *Asco*: 1. Alteración del estómago causada por la repugnancia que se tiene a algo que incita a vómito; 2. Impresión desagradable causada por algo que repugna... Sin embargo, analizando la traducción de *Das Unheimliche* de Etcheverry (Freud, 1986), hemos encontrado una fuerte relación de los términos entre el *asco* y lo *abominable* con *Lo ominoso* [que es la traducción argentina del ensayo de Freud]. Según Marina y López Penas (2005: 94) lo abominable que remite a náuseas se deriva del término *ab omen* en latín, que vincula las náuseas y el asco directamente con lo ominoso.[81] Pero de todo eso ya hemos hablado de sobra al principio de este capítulo. El problema es que *lo siniestro* y *lo ominoso* ni

---

[79] En la versión alemana del ensayo *Das Unheimliche,* Freud tampoco usa las palabras *ekel* o *abschen* (=asco: repulsión). Investigación efectuada a través de las herramientas de búsqueda avanzada en los arvhivos de *MS Word* o *Adobe Acrobat*.

[80] Véase el análisis etimológico al comienzo de este capítulo.

[81] Vease cuadros 3 y 4

siquiera son sinónimos y que ya hemos demostrado que las dos traducciones hispanas son incorrectas, empezando justo por el título.

Teniendo en cuenta lo anterior dicho, es casi imposible seguir leyendo el libro de Trías sin sentirse defraudado por las deducciones que se construyen sobre unos fundamentos totalmente inciertos.

- El primer paso ya hemos definido: la palabra *asco* se relaciona con la palabra *siniestro* sin ninguna base lingüística admisible.
- En el segundo punto se define lo siniestro como la razón y el objeto de la investigación.
- El tercer punto es todavía más difícil de admitir: sin ningún tipo de explicación previa, *lo siniestro* se relaciona con *das unheimliche* de Freud y se procede a su análisis, reconociendo antes que lo siniestro "traduce insuficientemente el término alemán *Unheimlich*, utilizado por Freud... La monografía freudiana puede servirnos de guía y de ilustración para el tema que ahora queremos evocar: la determinación del concepto de lo siniestro" (Trías, 1988: 30).

La intención a primera vista parece muy correcta hasta que, después de diez páginas de un pormenorizado análisis del citado ensayo de Freud, descubramos que a Trías se le ha olvidado la proposición del punto tres según la cual la monografía *Das Unheimliche* serviría "de guía y de ilustración" para "la determinación del concepto de lo siniestro". Sin embargo, las conclusiones del capítulo nos indican que *lo siniestro* y *unheimliche* acabaron tratados como la misma cosa, ya que el autor no subrayó ninguna diferencia entre los dos términos. La hipótesis central de Trías nace de la recopilación del mismo inventario de motivos que ha usado Freud (incluido el cuento de Hoffmann):

> 1. Lo bello sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.
> 2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación... destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite de lo mismo.
> 3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos (1988: 43).

Unas bellas observaciones sobre la belleza – diría cualquiera que lea la cita anterior. Por desgracia, después de nuestra lectura a fondo del ensayo de Freud, tenemos que declarar que la primera y más conocida monografía sobre el concepto de lo siniestro en España es completamente irrelevante para nuestro estudio. Hemos demostrado que el concepto de *Das*

Unheimliche estudiado por Freud (1919) no tiene relación alguna con la obra de Trías, a pesar de que el ensayo del psicoanalista alemán aparezca casi absorbido por el texto español. Aunque el psicoanalista austriaco mencione varios cuentos y novelas, en las treinta páginas de su texto no vamos a encontrar ni una sola frase que nos sugiera de que sea necesario integrar los motivos de *unheimliche* en una historia literaria para convertirla en una obra de arte. Curiosamente, Freud nos ofrece factores temáticos de lo *unheimliche* que tenemos ordenados en el CUADRO 13 y Trías los acepta tal y como están, bajo el título *Inventario temático de motivos siniestros* explicándolo del siguiente modo:

> Kant, con su *Crítica del juicio*, levanta el acta inaugural del romanticismo: abre el núcleo ideológico que lo hace posible.
> Freud con su hermoso libro *Lo siniestro* recapitula el romanticismo: efectúa un lúcido inventario temático de una de las exploraciones más características de este movimiento: la determinación sensible y conceptual de los siniestro (1982: 33).

Estamos de acuerdo con todo que aquí se comenta referente al romanticismo, pero hemos visto que los textos de Cixous (1972) y de Weber (1973) anticipan problemas que podría causar la inserción mecánica de los citados motivos a un texto. Coincidimos con ellos en referencia de que el empleo y la repetición de esos motivos no es la garantía de evocar el sentimiento de *unheimliche.* Recordemos que Weber decía que lo esencial para evocar *unheimliche*, debería esconderse más en las propiedades estilísticas de un texto que en los motivos que contengan *unheimliche* (Weber, 1973: 1009).

Quedan muchas páginas del libro de Trías que no hemos mencionado, como consecuencia de rechazar sus forzadas vinculaciones entre *el asco – lo bello – lo sublime - lo siniestro* con *das unheimliche.* Estamos seguros que el libro *Lo bello y lo siniestro* seguirá siendo una obra de referencia en la estética moderna. Este libro ha podido escribirse sin ninguna referencia a *Das Unheimliche* de Freud, y aun así seguiría manteniendo todo su valor de un ensayo muy novedoso y atrevido. Afirmamos esto porque, cuanto más avanzamos en nuestro análisis, estamos más convencidos que el sentimiento de *lo siniestro* coexiste de modo independiente de *unheimliche* y que son necesarios los estudios como el de Trías para entender su funcionamiento en el arte. Sin embargo, reiteramos, que lo *siniestro* no es lo mismo que *das unheimliche.* Y eso es lo que intentaremos demostrar antes de finalizar este capítulo.

Volviendo a los estudios monográficos sobre *unheimliche* de Freud, por orden cronológico llegamos al único estudio que se titula exactamente igual que el ensayo de Freud, pero escrito

en inglés. *The Uncanny* (2003) de Nicholas Royle se publicó en el Reino Unido y con sus 340 páginas sigue siendo el trabajo más exhaustivo hasta la fecha sobre el concepto en cuestión. Además, en comparación con el libro de Trías, tiene la ventaja patente de que no tenemos dudas lingüísticas sobre el objeto de su análisis. Al comienzo de este capítulo hemos demostrado que los campos semánticos de *uncanny* y *unheimliche* coinciden casi por completo. Recordemos también el ensayo de Weber que nos ha confirmado la equivalencia etimológica, arrojando más luz al asunto con sus observaciones sobre el término *canny.* Como sabemos, *canny* no es el antónimo de *uncanny* pero a través de un juego de significados indirectos, hemos visto que el término *canny moment* (el nacimiento del niño) entra en el campo de los factores temáticos de *unheimliche* de Freud. Royle lo explica de este modo:

> Nos movemos realmente, de un *unheimliche* a otro, permaneciendo dentro de un espacio extraño de sustitución, pasando de una fantasía a otra: el útero por la tumba y la tumba por el útero, siguiendo una lógica entrecruzada. El movimiento es limitado, pero aparentemente interminable: nos encontramos abandonados como en el tiempo *unheimliche* anterior al 'momento sagaz' [*canny moment*], en otras palabras, estamos anterior al 'momento del nacimiento' (2003: 144).

Resumiendo: El punto de contacto entre *uncanny* y *canny*, está en el momento de pasar del misterio completo antes del nacer, al momento sagaz, o sea a lo familiar de la vida. Y si seguimos la lógica entrecruzada de Royle, *uncanny/unheimliche* surgirá cada vez que entremos en contacto con la muerte. Freud no lo ha dicho exactamente así, pero sus factores temáticos relacionados con los genitales femeninos, retorno a un mismo lugar y ser enterrado vivo nos aclaran la filosofía "*womb for tomb and tomb for womb*" que menciona Royle. "Se trata de un trabajo [se refiere al ensayo de Freud] que también ha cambiado de firma sutil la lengua inglesa" (2003: 11). Debido a ello, la monografía *The Uncanny* es un estudio muy personal, sobre el ensayo de un Freud en inglés, que "en traducción de James Strachey... es quizás tan elocuente como cualquier otra pieza de la prosa inglesa que suele salir de la editorial 'Bloomsbury'" (2003: 11).

Sin embargo, como ya hemos encontrado en la obra de Royle unas aportaciones valiosas sobre el significado de *unheimliche*, omitiremos muchos capítulos de su libro, para poder analizar lo que opina sobre los factores temáticos recopilados por Freud. Coincidiendo con Sarah Kofman que considera que "se trata de un texto dominado por una investigación que

nunca llega a una conclusión sin acabar inmediatamente invalidada" (Kofman, 1991: 121), Royle continúa:

> Freud se detiene para averiguar si es posible elaborar un inventario o una lista exhaustiva de *unheimliche*. Es como si pensara, o está insinuando que es lo que pudiéramos pensar, que lo *unheimliche* se puede recopilar, ordenar, clasificar. Pero, una cosa *unheimliche* sigue llevando a la otra. Cada intento de aislar y analizar un caso concreto de lo *unheimliche* parece generar como mínimo una avalancha menor de los casos nuevos (2003, 13).

Esta cita nos explica casi todo sobre nuestro CUADRO 13 de los factores temáticos de *unheimliche*. Sobre todo, la razón de su gran longitud. Tenemos 10 grupos de los factores con más de 30 motivos que, según Freud, deberían causar el sentimiento en cuestión. No obstante, la ficción literaria no funciona como la mente de los pacientes neuróticos. Es manifiesto que, así clasificados, los motivos de *unheimliche* cubren casi el campo completo del género de horror y de la ciencia ficción. Si todo ello provoca el sentimiento *unheimliche* casi no queda espacio para ningún otro sentimiento en los géneros mencionados. Lo cierto es, y ya lo hemos mencionado hablando de las críticas de Cixous y Weber, que Freud decía, con aparición de cada elemento nuevo, que ese motivo también podría evocar *unheimliche*, "pero no necesariamente". Él psicoanalista explicaba de este modo su indecisión al final su ensayo:

> Es evidente que las licencias del poeta y, en consecuencia, los privilegios de la ficción relacionados con la evocación o la inhibición del sentimiento de lo siniestro, no han sido agotados en las observaciones que anteceden. Frente a las vivencias reales, solemos adoptar una posición uniformemente pasiva y nos encontramos sometidos a la influencia de los temas. En cambio, respondemos en una forma particular a la dirección del poeta: mediante el estado emocional en que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, logra apartar nuestra capacidad afectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces sabe obtener con un mismo tema muy distintos efectos (1996: 2504).

Estamos de acuerdo que el "poeta" puede obtener con un mismo tema muy distintos efectos. En el siguiente capítulo veremos que *Ghost Busters* (Reitman, 1984) manejan los mismos temas de *unheimliche* que cualquier otra película de miedo, pero el efecto que producen estos temas está muy lejos del género de horror. El resultado es una comedia extraordinaria, pero ni siquiera en todas las comedías no sucede lo mismo. Tim Burton con su película *Beetlejuice* (1988) demuestra que una comedia puede ser tan *unheimliche* como cualquier película de horror. Más adelante veremos qué hace para conseguirlo. Royle nos lo explica a través del cuento del Hombre de la arena:

> Lo que muestra *'El Arenero'*, sobre todo, tal vez, es que lo *unheimliche* es un efecto de la lectura. Esto no sucede simplemente porque aparece como tema dentro del texto de Hoffmann... que, por lo tanto, puede ser observado y analizado. *Unheimliche* es una sensación fantasmal que surge (o no), una experiencia que se produce (o no), como efecto de la lectura. Como comenta Sarah Kofman: ... "es realmente la forma de la narración y no el tema en sí mismo, lo que desempeña el papel decisivo en la producción del efecto [*unheimliche*]" (2003: 44).[82]

La frase "o no" que aparece dos veces entre paréntesis en la cita anterior, es la alusión a la vacilación de Freud, que Royle, en clave de humor, inserta dentro de su análisis. Sin embargo, a continuación nos ofrece una lección magistral sobre la interacción entre la forma del texto y el efecto que de *unheimliche*:

> El ejemplo más evidente del uso de la "forma" en el contexto de "El Arenero" es que el cuento es una mezcla géneros, en particular, se mezcla la forma epistolar con un narrador en primera persona omnisciente (o, tal vez, con mayor precisión, telepática) [...] Una carta - no solo una carta de amor o carta entre amigos o 'dentro de la familia "- es siempre capaz de generar efectos imprevistos. Las cartas que constituyen las primeras secciones de `El Arenero' no simplemente describen la situación, sino la hacen posible, y lo hacen de tal manera que quedan fuera de control de sus autores (2003: 44). [83]

La función de las cartas que envían los personajes del cuento queda bastante clara: sin grandes rodeos y sin explicaciones previas, cuentan lo ocurrido a sus destinatarios. Pero, según Royle, esas cartas a la vez contienen múltiples niveles de *unheimliche* porque, por ejemlo, acaban ser leidas por otras personas, familiares pero extrañas, que no estaban previstas por sus remitentes. Clara así lee la carta que Nataniel escibe a su hermano Lotario, de modo que la comunicación entre ellos se vuelve extraña por si misma. Este es uno de los muchos elementos de una forma literaria que afecta la recepción del contenido, pero Royle, considera que Freud simplemente ignora todo esto.

> Desde el mismo comienzo, el "Arenero" es el texto que se basa en lo suplementario y lo substitutivo: la figura del arenero como un substituto, los papeles substitutivos y suplementarios de los autores-narradores de las cartas, el narrador telepático del texto como el suplemento o el substituto de la figura del autor, la figura de Nataniel mismo como el escritor y por lo tanto el suplemento o substituto del escritor del "Arenero", la figura del arenero como la figura espectral del causante de lo que sucede en el texto, el texto del arenero como el arenero mismo, etc. (2003: 45).

Queda poco de añadir sobre la forma literaria como una fuente de *unheimliche* después de este gran juego de substitutos y suplementos narrativos.

---

82 Cita de Kofman (1991 :137).

83 Véase apartado 2.4.1 con nuestro resumen del cuento.

El quinto trabajo importante que vamos a analizar en este apartado dedicado al estudio post-freudiano sobre *unheimliche,* también es una monografía tan voluminosa como la de Royle. Se trata del libro *The unconcept: the Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*, publicado en 2011 por la autora belga Anneleen Masschelein. La parte principal del título hace un juego alusivo con las palabras *canny – heimliche – concept* convirtiéndoles en *uncanny – unheimliche – unconcept.* La autora considera que su neologismo *unconcept* sirve como recordatorio de la ubicación de *unheimliche* 'entre' o 'al borde': "en el borde entre concepto y afecto, o al borde de dejar de ser un concepto" (2011: 11).

El problema de la investigación de Masschelein sobre el proceso de conceptualización de *unheimliche* termina en el apartado de las Conclusiones con las mismas dudas expresadas en la Introducción de su libro que acabamos de leer. Después de una indagación exhaustiva en los trabajos de más de un centenar de autores que escribieron sobre el (no)concepto de *unheimliche* nos encontramos con unas conclusiones que no nos dicen nada nuevo: "Mientras el (no)concepto de *unheimliche* está situado en su mayor parte dentro del círculo (post)estructuralistas, existen otras, menos conocidas conceptualizaciones, que nos devuelven a Otto, Schelling, Heidegger y los demás." Analizando los trabajos de los autores posteriores a Freud, Masschellein afirma que no se debería sobreestimar la influencia de Lacan en el proceso de la conceptualización. Aunque siendo uno de los primeros psicoanalistas que lo sacan a la luz, "su opinión más explícita sobre *unheimliche* no ha aparecido antes del siglo XXI, y no como la parte del canon lacaniano" (2011: 155). Este cuestionamiento sobre el mérito de Lacan en la conceptualización de *unheimliche* procede del hecho de que la publicación oficial del *Séminaire X: L'angoisse* (Miller, 2004) apareció 40 años más tarde de las famosas conferencias de 1962/63 donde el psicoanalista analiza el ensayo de Freud. "Al comienzo del seminario", dice Masschellein, "Lacan destacó la marginalidad del '*Das Unheimliche'* pero también su estatus del tesoro oculto en el que se encuentra la esencia de la angustia" (2011: 53). Sin embargo, continua esta autora, bastante más repercusión ha tenido el trabajo de Derrida en su "Doble sesión" (1972), gracias a sus seguidores como, por ejemplo, Cixous (1972) o Weber (1973), que le han perpetuado creando unas autenticas obras de referencia.

> El trabajo conceptual efectuado por Freud, no consiste solo en llamar la atención sobre una palabra y definir el concepto relacionado; su actitud afecta un discurso mayor. Eso sucede porque las palabras que han sido hasta el momento virtualmente ignoradas se

> convierten significantes e importantes mucho más tarde. Ese tipo de atención hacia el significante y hacia aparentemente insignificantes detalles es intricadamente ligado con el método de psicoanálisis como una praxis hermenéutica... Eso ha permitido que *Das Unheimliche* se convierta gradualmente, al margen de una "Teoría" general, en el modelo de otro tipo de conocimiento regido por ambivalencia, incertidumbre, repetición, embrujamiento y ficción (Masschellein, 2001: 156).

Gracias a esta investigadora de la Universidad Católica de Lovaina, quizás, hayamos aprendido mucho más del proceso de conceptualización en general que de su (no)concepto de *unheimliche.* Al llegar al final de su estudio acabamos conociendo todos los trabajos que se han escrito sobre *unheimliche* sin acercarnos ni un paso más hacia la aclaración de su significado real. Quizás sea así porque es objetivamente imposible fijarlo, como asevera Royle (2003:2).

> A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, lo siniestro freudiano por lo tanto se puede resumir como una mezcla de distanciamiento psicológico y estético, como alienación política y social resultante de un desarraigo profundamente enraizado e inquietante que caracteriza la existencia humana en el mundo, pero atemperado por matices surrealistas suaves y la apariencia de la familiaridad (Masschellein, 2001: 147).

A falta de una respuesta más convincente, terminaremos este capítulo recurriendo a una tesis doctoral española, con el mismo tema que la monografía que acabamos de citar. Defendida en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid, la tesis inédita de Jaime Gordo Sánchez (2004) bajo el título de *El concepto de "lo siniestro" en la obra de Freud,* también observa y sistematiza el proceso de la conceptualización de *unheimliche.*

Para empezar, destacaremos que se trata de uno de los estudios más minuciosos sobre *Das Unheimliche* que hemos abordado hasta la fecha. Se trata de más de 400 páginas del texto que se mueve entre un minucioso escrutinio bibliográfico de la obra completa de Freud acompañado de un discurso psicoanalítico profundamente inspirado. Hablando del estilo de Gordo Sánchez sobre "lo siniestro" es imposible resistir la tentación de no volver a citar lo que dijo Masschelein sobre un tipo de la sabiduría diferente, la que está al margen de la gran "Teoría", y que define como el "conocimiento regido por ambivalencia, incertidumbre, repetición, embrujamiento y ficción (Masschellein, 2001: 156).Teniendo en cuenta la orientación psicoanalítica del autor, no sorprende un pequeño exceso de sinceridad al comienzo del apartado de las conclusiones:

> A lo largo de nuestro trabajo una particular relación transferencial con el texto *Lo siniestro* (1919) se ha ido dibujando y desdibujando. Lo que en un comienzo en el texto se nos perfiló con nitidez y claridad, se transformó más adelante en confusión. De este modo, el texto *Lo siniestro* se nos fue velando hasta convertirse en algo extraño, profundamente enigmático, pero, a su vez, marcado por un indudable fondo de verdad (Gordo Sánchez, 2004: 435).

Para describirnos mejor su confusión, el autor añade en la nota al píe de la página: "En un sentido parecido, el texto se nos ha perfilado en una continua oscilación entre lo extraño y lo familiar". Reconociendo de este modo las dificultades de sacar las conclusiones de su larga persecución tras las huellas de "lo siniestro", Gordo Sánchez presenta una serie de conclusiones parciales que en realidad no hacen más que resumir la lista de análisis que hizo en su tesis. Una de ellas es un muy conveniente recuento del número de las menciones de *unheimliche* en la obra de Freud, antes y después de la publicación del ensayo. Así descubrimos que Freud usó el término diez veces antes y siete veces después de 1919. La primera mención de *unheimliche* que registra Gordo Sánchez aparece en 1905 en *el Fragmento de análisis de un caso de histeria* (caso "Dora"). Para nosotros se trata de una prueba valiosa de que no haya sido E. Jentsch el primero que introdujo el termino en cuestión gracias a su artículo *Zur Psychologie des Unheimlichen* publicado en 1906. No somos únicos que reprochan a Freud el parafraseo incorrecto del texto de Jentsch que de un modo injusto acaba absorbido por la elocuencia del primero. Sin embargo, la investigación de Gordo Sánchez también nos indica que la causa de la evocación del sentimiento de *unheimliche* que se describe en el trabajo de 1905 no tiene conexiones con ninguno de los motivos temáticos que presenta en su ensayo de 1919.[84] Esto nos hace sospechar que, en realidad, pudo ser el texto de Jentsch que, después de su publicación, incitó la reflexión más sistemática de Freud sobre los factores temáticos de *unheimliche.*

Por lo demás, la tesis doctoral que estamos comentando, cita una gran serie de trabajos, con una indudable orientación psicoanalista, dedicados a *unheimliche*. Falta, tal vez, en su análisis otro punto de vista como el de Otto (1923), Vidler (1992), Cixous (1972), Weber (1973), Kofman (1973), Royle (2003), Masschelein (2011), pero el estudio de Gordo Sanchez es, sobre todo, una investigación efectuada desde el punto de vista psicoanalítico y no literario. No obstante, aún sin recurrir a los análisis literarios, mientras hace inventario de las

[84] Se trata de los sonidos causados por el acto sexual entre los padres que escucha su pequeña hija por la noche.

omisiones que hizo Freud en el *El hombre de la arena*, el autor saca las conclusiones que concuerdan y verifican las de Cixous y de Weber:

> Desde el comienzo de nuestra reflexión, planteamos el hecho de que dentro de la extrema complejidad temática del texto dedicado a lo siniestro y de la presencia de lo siniestro en el conjunto de la obra de Freud, era perceptible la existencia de algo que no cuadraba, que no encajaba en la conceptualización freudiana de lo siniestro.
> Con relación al cuento de Hoffmann, formulábamos la hipótesis de que las omisiones de Freud referentes al análisis de aspectos narrativos de *El Hombre de la Arena* estaban vinculadas, sin duda, a las resistencias de Freud por entrar a abordar los posibles aspectos psicóticos de Nathaniel. Freud no atiende a estos aspectos porque prioriza, ante todo, su explicación basada en el complejo de castración, la teoría de la neurosis y la represión (Gordo Sánchez, 2004: 438).

Con esta última cita terminamos nuestro recorrido por los más importantes trabajos post-freudianos sobre el ensayo y el (no)concepto *Das Unheimliche*. Para terminar este capítulo no haremos la introspección sobre nuestro propio estado de ánimo, porque empatizamos bastante con la confesión de Gordo Sánchez citada en la página anterior. Subrayamos, además, que nosotros ni siquiera podemos llamarlo *siniestro* como lo hace él, porque ya muy al principio de nuestro análisis hemos rechazado categóricamente el uso de este término. Es casi ofensivo pensar que, debido a un intolerable fallo en la traducción del ensayo de Freud, el mundo académico en España sigue estudiando un fenómeno que remite a un sentimiento que quizá ni siquiera exista.

CAPITULO 3

3. 1. Precursores de la psicología de cine

Tal y como anunciamos en la *Introducción* justificando los motivos de esta investigación, en este capítulo intentaremos sistematizar los estudios psicológicos más importantes sobre el cine. El objetivo de este análisis es encontrar una serie de puntos comunes, referentes a nuestro tema dedicado a los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica. Ya hemos comentado que, dentro de este marco, nos interesa, sobre todo, averiguar las posibilidades de la manipulación psicológica por parte del director de la película y las respuestas emocionales que puede provocar la obra cinematográfica en sus espectadores. En el capítulo anterior hemos observado que Freud analizó el efecto de *unheimlich*e en la literatura tanto desde el punto de vista psicoanalítico como desde el psicológico, comentando los procedimientos y las estrategias narrativas de los diversos autores.

Nuestro propósito, también, es averiguar si en el campo de la psicología, aparte de Freud, existen otros investigadores que hayan estudiado la narrativa cinematográfica.

Volviendo al tema del cine, es curioso darse cuenta de que el séptimo arte está totalmente ausente en la voluminosa obra de Freud. Aunque en su bibliografía abunden los escritos sobre casi todas las formas de la cultura popular, el cine ni siquiera se menciona en sus trabajos. Sin embargo, sabemos que este médico y psicoanalista conocía perfectamente la existencia

del cine, ya que está documentado que rechazó la propuesta de Samuel Goldwin que le ofrecía cien mil dólares por comentar una película sobre la vida amorosa de las parejas famosas de su época (Liébana, 2003: 21). No obstante, según sostiene Nicholas Royle, "el cine hechiza la obra de Freud" porque en el mismo *Das Unheimliche* (1919) lo encontramos enmascarado dentro de una nota al píe de la página.[85] En esa anotación se menciona la obra *El estudiante de Praga* (1913) que Freud atribuye a H. H. Ewers [86] y que Otto Rank analiza en su ensayo *El Doble* publicado en 1914. Pero, continúa Royle "ni en este lugar, ni tampoco en ningún otro punto de su texto, Freud menciona el hecho de que el análisis de Rank realmente parte de una película..." (2003: 76).

El cine, en la época de la publicación de *Das Unheimliche* , ya tenía más de veinte años cumplidos, pero en la obra de Freud, como acabamos de ver, no tiene ni la menor repercusión. Sin embargo, desde el principio de la historia del séptimo arte hubo psicólogos, contemporáneos de Freud, que han prestado sus servicios a los cineastas. Por ejemplo, los psicoanalistas Abraham y Sachs, según Liébana (2003: 22), han asesorado al director G. W. Pabst en el rodaje de su película *Secretos del alma* [*Geheimnise Einer Seele*] (1926). Es interesante mencionar, también, la película *Unheimliche Geschichten* [Las historias siniestras] (Oswald, 1919),[87] que se filmó en Alemania el mismo año de la publicación del ensayo *Das Unheimliche*. Resulta imposible demostrarlo, por falta de documentación, pero es muy probable que los productores de la película hubieran buscado inspiración en el ensayo de Freud o en el trabajo anterior "*Zur Psychologie des Unheimlichen*" de E. Jentsch (1906).

Los psicólogos y los psicoanalistas, con excepción de Freud, han mostrado siempre un extraordinario interés por el cine, que nace al final del siglo XIX, casi a la vez que el primer laboratorio de psicología experimental de W. Wundt (Moreno y Muiño, 2003). Tres años antes de la publicación del ensayo *Das Unheimliche*, ya estaba publicado el primer libro de cine *The Photoplay: A Psychological Study* (1916), escrito por el psicólogo y el profesor de psiquiatría, Hugo Münsterberg. D. Andrew, en *Las principales teorías cinematográficas,* sostiene que este libro de Münsterberg "no solo es la primera, sino también la más directa de las principales teorías cinematográficas" (1993: 41). En comparación con miles de películas

---

[85] En la versión española de *Lo siniestro,* la nota señalada por Royle se encuentra en (Freud, 1996: 2494)

[86] Hanns Heinz Ewers ni siquiera fue el director del *El estudiante de Praga* (Rye, 1913), sino el guionista de la misma película.

[87] Se trata de cinco historias independientes basadas en los cuentos de E. A. Poe y R. L. Stevenson.

que se pueden estudiar actualmente, Münsterberg en 1916 disponía para su análisis de una muestra de títulos muy reducida. En aquellos tiempos, sin filmotecas y grabadoras de vídeo, podía verse solo lo que se proyectaba en ese momento en salas de cine, sin posibilidad de apoyarse en la literatura crítica ni teórica sobre el cine. Además, este eminente profesor de Harvard apenas había visto alguna película hasta el momento en que decide emprender su investigación. Tardó diez meses en recopilar una muestra suficiente para el análisis, viendo películas casi a escondidas porque reconocía que "le avergonzaba ser visto en una sala cinematográfica" según Andrew (1993: 41).

Este sentimiento ambivalente hacia una investigación científica del cine, probablemente lo hayan compartido muchos teóricos después de Münsterberg. Siete décadas más tarde, el sociólogo A. Tudor comienza su libro sobre la historia cultural de las películas de horror con estas palabras: "La peor cosa relacionada con la escritura de este libro ha sido admitir que lo estaba haciendo" (Tudor, 1989: vii). Reconocer el hecho de que uno dedica su tiempo a la investigación de este tipo de películas produce a menudo "pena e incredulidad" en sus interlocutores, añade Tudor (1989; vii). Este rechazo por parte del mundo científico es comprensible porque se trata de las películas que "jamás ganaron los premios prestigiosos, de las películas que adoptaron el denominador común más bajo como su principio estético" explica W. Paul en su libro *Modern Hollywood Horror & Comedy* (1994: 3).

Aunque describen de modo convincente los dilemas de los sucesores de Münsterberg, estas dos últimas citas, también, nos señalan un cambio importante en la postura general entre los investigadores del cine. Es evidente que el primer teórico de cine - psicólogo, se sentía avergonzado por el simple hecho de reconocer que iba a ver cualquier película, mientras los investigadores actuales se sienten incómodos solo si tienen que admitir que las películas que investigan pertenecen al género de terror. La teoría cinematográfica, hoy en día, se estudia en casi todas los campos de la ciencia moderna. En la bibliografía de esta tesis se puede encontrar un centenar de títulos escritos por prestigiosos psicólogos, lingüistas, filósofos, médicos, psicoanalistas, sociólogos y hasta ingenieros de computación como hemos podido ver en el capítulo anterior.[88]

[88] El técnico más conocido en este campo es M. Mori (1970) por ser el autor del gráfico que postula la teoría del Valle Siniestro - *The Uncanny Valley*.

Para comenzar con nuestra sistematización de las teorías de cine que proceden del campo de la psicología, volvamos al primer teórico de cine, Hugo Münsterberg. Una de las ideas centrales de su libro sobre la psicología de cine es que el "*photoplay*", como él denomina el film, tiene más capacidad de reproducir lo que tenemos en la mente que cualquier otra forma narrativa. Teniendo en cuenta su condición de psicólogo, resulta evidente, que el interés de Münsterberg estaba más enfocado hacia el espectador que hacía la obra y sus autores. "El objetivo principal de una película de ficción, es retratar emociones de los personajes", según él. La base del cine no está basada en la tecnología sino en la mente y, por lo tanto, "una película tiene que reflejar hechos mentales" (Münsterberg; 1970: 48).

Desde el punto de vista de nuestro tema, es interesante señalar su modo de ver la tecnología de este nuevo arte, que en el momento cundo lo analiza no tiene más de veinte años de existencia. Todas las propiedades cinemáticas, según Münsterberg, proceden de la mente, incluyendo los movimientos de la cámara, ángulos y planificación. El uso de esos elementos expresivos en el cine no se ha producido por el simple hecho de que las cámaras puedan hacerlo, sino porque de este mismo modo funciona la mente humana, que a través de la atención, percibe y organiza el mundo. La profundad de campo y el movimiento son las ilusiones parciales del mundo real, según él. Por ejemplo, el primer plano es un acto que, también, ejerce nuestra memoria, mientras la existencia de las secuencias en cine es el reflejo del comportamiento real de la mirada. La lógica del montaje narrativo se basa en la analogía con nuestras fantasías oníricas (Münsterberg, 1970: 38-41).

Como podemos ver, toda la tecnología y el lenguaje cinematográfico, para este psicólogo, es el producto de la mente que ha inventado y perfeccionado estos medios para poder expresar sus emociones, recuerdos y la imaginación de un modo más eficaz (Münsterberg; 1970: 41-81).

D. Andrew considera que esté psicólogo aportó al cine "una apología cuidadosamente pensada, extraída de una respetada tradición de psicología y filosofía... Quizás la influencia completa de Münsterberg sea aún futura". Como apoyo a esta afirmación, Andrew a continuación también cita a J. Mitry que dijo en una conversación privada que "...En 1916 este hombre comprendió el cine tanto se puede llegar a comprenderlo" (Andrew, 1993: 54).

Aunque ve el trabajo de Münsterberg más como una pequeña teoría psicológica que el análisis del cine, J. M. Carroll considera que sus ideas han ejercido una influencia importante en las posteriores teorías de Balázs, Kuleshov, Pudovkin (empatía) y Arnheim (ilusión parcial) (Carroll, 1980: 19).

Debido a que esté capítulo dedicamos solo a los autores que provienen del campo de psicología, de los cuatro nombres arriba indicados, en este apartado, solo nos interesa el trabajo de Rudolf Arnheim que, igual que Münsterberg pertenece a la escuela *Gestalt* de psicología. Su libro *El cine como arte* [*Film als Kunst*] (1932) expone una serie de ideas que en líneas generales coinciden con las de Münsterberg. Para esta tesis doctoral, una de sus ideas más importantes, consiste en la defensa del cine como un medio que produce una ilusión imperfecta de la realidad. Como tal, el material fílmico, del mismo modo que cualquier otro material artístico, es completamente manipulable por sus realizadores. Esta idea, que hoy nos suena tan natural, en los años de la publicación del libro de Arnheim tenía muchos oponentes entre los teóricos que sostenían que "el cine es el medio de la realidad, incluso si se trata de un desplazamiento de lo real". (Andrew, 1993: 56). Para justificar su hipótesis sobre la "representación imperfecta de la realidad", Arnheim aduce que el cine representa objetos tridimensionales en una pantalla plana, limitada por un encuadre fijo, sin una continuidad de espacio-tiempo y sin color. También subraya la ausencia de otros estímulos para los demás sentidos salvo para la vista (Arnheim, 1986: 19-33). Para este psicólogo, el cine sonoro y la película en color, no aportan nada a este arte. Igual que Münsterberg considera que la introducción del sonido y del color debilitan las posibilidades artísticas del cine, acercando su contenido a la realidad.

> Es un hecho sumamente notable que la ausencia de color, que se tendría por una divergencia fundamental con la naturaleza, se tuviera tan poco en cuenta antes de que el cine en color llamara la atención al respecto. La reducción de todos los colores al blanco i negro... modifica de manera muy considerable la imagen del mundo real. Pese a lo cual todo aquel que va a ver un film, acepta el mundo de la pantalla como si fuera fiel a la naturaleza. Esto se debe al fenómeno de la "ilusión parcial". Al espectador no le perturba hallar un mundo en el que el firmamento tiene el mismo color que un rostro humano; ...los labios negros como si fueran rojos; el pelo blanco, como si fuera rubio... En otras palabras, no solo se ha trasmitido un mundo multicolor en un mundo en blanco y negro, sino que en el proceso todos los valores cromáticos han modificado las relaciones entre sí: se presentan similitudes que no existen en el mundo natural... (Arnheim, 1986: 23).

El fenómeno de la "ilusión parcial" en el cine, explicado de un modo muy convincente en la anterior cita, encontramos también en el libro de Münsterberg. Los dos autores, como

psicólogos *gestaltistas*, obviamente atribuyen a la mente humana el papel principal en la percepción de la realidad y de la obra de arte. La mente creadora permite percibir el mundo, generalmente arcaico y neutral, con los colores y las formas necesarios para reconocerlo como una parte de la realidad en una obra de arte. El cine mudo en blanco y negro, nos demuestra que la ausencia del color y del sonido no impide la ilusión de que los personajes en la pantalla hablan o sangran. La iluminación puede ayudar en esta tarea, pero su uso erróneo puede hacer la imagen confusa, sin posibilidad de distinguir entre el objeto y su fondo. Nos damos cuenta de esto en seguida si queremos fotografiar una escultura, dice Arnheim. Aunque queramos conseguir una simple reproducción mecánica, el fotógrafo y el escultor se enfrentan con una gran serie de preguntas: "¿Desde qué costado se fotografiará la estatua? ¿Desde qué distancia? ¿Se la iluminará de frente, desde atrás o desde el lado derecho o izquierdo?" (1986: 24). El resultado final depende de cómo va a resolver esos problemas el fotógrafo o cineasta: la imagen final puede darnos una información correcta de la escultura o presentarnos algo totalmente diferente de lo que estaba ante la cámara.

El caso de sonido, según Arnheim, se puede analizar desde el mismo punto de vista que él usaba para explicar las ventajas de la ausencia de color en el cine. En la vida real, muchas veces no percibimos los sonidos de los pasos en la calle, susurro de las hojas en el jardín o el tic-tac del reloj en nuestra casa.

> Los espectadores no consideraban extraño el silencio de los films porque nunca perdieron del todo la sensación de que, después de todo, lo que veían no eran sino imágenes. Sin embargo, esta sensación no bastaría, por si sola, para impedir que la ausencia de sonido se sintiera como una desagradable violación de la ilusión. ...para obtener una impresión plena no es necesario que ésta sea completa en un sentido naturalista. Pueden excluirse todo tipo de cosas que estarían presentes en la vida real, siempre que lo que se presenta contenga los elementos esenciales (Arnheim, 1986: 35).

Consideramos que en esta cita, igual que en las dos anteriores de Arnheim, todo cineasta puede encontrar una lección magistral sobre el uso del medio del cine para contar sus historias de un modo convincente para los espectadores. Hoy en día ya no se hacen las películas mudas y en blanco y negro (salvo en ocasiones puntuales), pero las observaciones de Arnheim son, sin duda alguna, aplicables al cine actual. Podemos usar los últimos avances en la tecnología cinematográfica, pero no debemos olvidarnos que éstos no sirven para engañar al público. Estamos de acuerdo con Arnheim que los espectadores nunca pierden la sensación de que solo están viendo una película y que, por esto, no es necesario recurrir al

naturalismo en la representación de la historia. Basta con saber elegir lo esencial para cada sonido y cada cosa que aparece en la pantalla. Esta elección de lo esencial abarca también la iluminación, el ángulo y el encuadre de la cámara. Como ejemplo, Arnheim nos menciona el olor a incienso que dicen sentir muchos espectadores, mientras observan una misa filmada en la iglesia: "... las sensaciones de olfato, equilibrio y tacto no se dan nunca mediante estímulos directos en un film, pero son sugeridas indirectamente a través de la vista" (1986: 35).

Con el paso del tiempo se desacreditaron gran parte de ideas de Münsterberg y Arnheim, relacionadas con sus convicciones de que el sonido y el color alejan el cine del arte. Pero ya casi nadie rechaza que a pesar de todas las innovaciones tecnológicas "el cine representa solo la ilusión parcial del mundo real visible... Debido a esa ilusión, las propiedades esenciales del cine, si existe alguna, se encuentran en las diferencias entre la ilusión parcial del cine y el mundo real", afirma J. M. Carroll en su libro *Toward a Structural Psychology of Cinema* (1980: 20). Desafortunadamente, según este teórico, ninguno de los dos psicólogos que proponen la teoría de la ilusión parcial, no ha identificado esas "propiedades esenciales del cine" (1980: 20).

El mismo Arnheim, casi treinta años después de escribir *El cine como arte*, en el prólogo de la nueva edición de su libro en 1957, reconoce que a los expertos de hoy algunas opiniones suyas sobre la ilusión parcial y la tecnología y puedan parecer extravagantes. Por ejemplo, sus ideas sobre el sonido "afortunadamente hoy han sido olvidadas...Pero nada de importancia ha cambiado" y por lo tanto, considera, no merece estar incluido en su teoría de cine (1986: 15). Sigue pensando que las innovaciones técnicas, como la pantalla ancha han "recorrido un buen trecho en el camino hacia la destrucción de las últimas pretensiones de una imagen organizada significativamente". El cine estereoscópico ha aumentado el "realismo de la representación hasta el punto de hacer necesaria la existencia de puestos de primeros auxilios en los cines, pero sin explotar artísticamente los nuevos recursos" (1986: 16).

Aunque la cita anterior ha sido escrita en los comienzos de televisión, Arnheim constata que los espectadores de televisión prefieren más las actuaciones en directo que las grabadas.[89] Derivada de este hecho, su conclusión sobre el futuro del cine como arte es bastante

[89] El primer magnetoscopio fue inventado en 1956 lo que supone que las primeras grabaciones televisivas en vídeo acababan de empezar cuando Arnheim escribía el citado prólogo de 1957.

pesimista: "Esto suena como un toque de difuntos para los ilusionistas: ¡quien compite con la naturaleza, merece perder!" (1986: 16).

Desde la perspectiva de medio siglo después, sabemos que la televisión no ha acabado con la industria de cine, pero sospechamos que el auge de los *reality shows* junto a otros nuevos formatos de entretenimiento no favorece en absoluto la ficción cinematográfica en las pequeñas pantallas. Las mediciones de las audiencias de televisión demuestran que el *rating* de los programas de entretenimiento sube en las listas de las televisiones de diversos países de Europa y los EE.UU., mientras continuamente está cayendo el número de los espectadores de la ficción cinematográfica en las pequeñas pantallas (EGEDA: 2012: 550).[90] Puede que el "mal presagio" que tenía Arnheim sobre el destino de cine fue anticipado demasiado temprano, pero los datos de las audiencias le siguen dando la razón. Sin duda alguna, hoy se producen más películas que en los años cincuenta, pero muy pocas de ellas podemos tomar como referencia estética en la historia de cine. Las cadenas de televisión, actualmente, ayudan la producción de cine, obligadas por ley, pero hay que preguntarse qué tipo de películas apoyarán, teniendo en cuenta que en su elección se guían por las audiencias y los gustos de los espectadores televisivos.

Volviendo al tema de las "imágenes organizadas significativamente" que menciona Arnheim, encontramos la siguiente cita con la que cierra su prólogo de 1957 y que, aunque habla de arte, de un modo sorprendentemente exacto define a los espectadores televisivos del siglo XXI:

> La forma y el color, el sonido y las palabras son los medios con los que el hombre define la naturaleza y el propósito de la vida. En una cultura que funciona, las ideas reverberan en los edificios, estatuas, canciones y obras teatrales. Pero una población sometida constantemente a imágenes y sonidos caóticos tropieza con grandes obstáculos para hallar su camino. Cuando se impide que los ojos y oídos perciban un orden significativo, solo puedan reaccionar ante las señales brutales de la satisfacción inmediata (Arnheim, 1986 [1957]: 17).

La televisión ha penetrado casi en totalidad de nuestros hogares, dejando muy poco espacio para otras actividades, porque inunda todos nuestros sentidos de imágenes y sonidos caóticos.

---

[90] En el nivel mundial, las series de TV en 2011 ganan 9 puntos en audiencias televisivas, mientras los largometrajes de cine pierden 11 puntos en el mismo sector según los datos de *Panorama audiovisual 2012.* Madrid, EGEDA (2012: 550).

Los datos del consumo de televisión nos dicen que cada español pasa diariamente más de tres horas y media ante las pequeñas pantallas.[91]

Aunque la televisión no es exactamente el tema de esta tesis, no podemos obviar unos hechos que acercan este medio de comunicación al tema de nuestra investigación.

En el año en el que redactamos este trabajo, todas las cadenas de televisión en España ya emiten usando la tecnología digital terrestre (TDT). Mientras las grandes cadenas mantienen la emisión en definición estándar, repiten la misma programación en alta definición a través de TDT, de cable y de satélite. Los espectadores de este modo pueden ver la misma cadena multiplicada en todas las plataformas existentes incluidos teléfonos móviles e Internet. Esta omnipresencia de la programación la aumentan fabricantes de los receptores de televisión, construyéndolos cada vez más grandes o más pequeños. Las pantallas de plasma o de cristal líquido ya pueden ocupar casi una pared entera en nuestras casas, empotrase en puertas de las neveras en la cocina, o convertirse en mini-pantallas de los teléfonos móviles. La programación televisiva se convierte, según González Requena, en el "discurso límite" que intenta ser "plena y constantemente accesible y compatible, para su destinatario, con cualquier otra actividad..." (1995a: 147). Uno de los rasgos principales de este discurso, que el autor denomina como el "discurso psicótico de la posmodernidad" es la tendencia de "resquebrajarse y a hacer emerger tan insistente como compulsivamente lo que tendía a tapar: lo real-siniestro –lo real ausente de toda estructuración simbólica y de toda configuración imaginaria..." (González Requena, 1995: 148).

Como pueden ver, volvemos a encontrarnos con la palabra *siniestro*, aunque dentro de un contexto que no pertenece al análisis del cine. Opinamos que la cita de González Requena sobre el discurso televisivo es bastante sugerente, aunque consideremos que, en este caso, el término *siniestro* que está usando, según lo que hemos anticipado en los capítulos anteriores, no satisface los requisitos para traducirlo como *unheimliche* freudiano que es el objetivo principal de nuestra investigación. Estamos de acuerdo con González Requena que la programación televisiva actual, tiende a parecerse al discurso de un psicótico, vaciado de contenido, carente de clausura y ausente de toda estructuración simbólica. En fin, esto es lo que presagiaba Arnheim, hablando de los espectadores televisivos, en su cita de 1957 presentada en la página anterior. No obstante, el síntoma todavía no es la enfermedad. Es

[91] Consumo medio en 2014 es de 238 minutos diarios. Fuente AIMC – Estudio General de Medios de España: http://www.aimc.es/-Descarga-Marco-General-Asociados-.html (consultado 22 febrero de 2015)

posible que los analistas de este medio puedan calificar el discurso televisivo moderno como algo *siniestro*, pero eso no significa que ese discurso sería *unheimliche* de Freud debido a que no coincide con ninguna de sus descripciones del fenómeno. Y con toda probabilidad, lo sería aún menos para los telespectadores debido a que perciben ese discurso como puro entretenimiento.

Para terminar con este apartado, tendremos que volver a las teorías de Arnheim, pero esta vez, analizando sus trabajos posteriores a su libro *Film als Kunst* (*Cine como arte*) publicado en 1932. Aunque no trata directamente sobre el cine, sus artículos publicados en los años 40 y 50 y reunidos en *Toward a Psychology of Art y Entropy and Art,* (1966),[92] aclaran bastante sus ideas sobre el arte cinematográfico y, aún más, encontramos en ellos un fuerte apoyo para seguir profundizando en nuestro tema sobre *aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica.*

En la introducción de esta tesis doctoral ya hemos comentado que se trata de un tema poco investigado y que existe la necesidad de emprender una investigación más sistemática. Arnheim, apoya nuestra decisión explicando que "no puede decirse que la psicología de arte haya avanzado al paso marcado por los logros de la psicología general" aunque las dos disciplinas han comenzado sus investigaciones casi al mismo tiempo (1980: 27). Las razones principales para este retraso, según él, se encuentran en el hecho de que "...hay muy poco contacto entre las dos áreas" ya que hacen falta los científicos que a parte del "dominio de métodos rigurosos" también tienen que tener "un instinto especial para captar lo esencial" en una obra de arte. El segundo obstáculo para el progreso de la psicología de arte, sostiene Arnheim, es "...la agobiante necesidad de exactitud cuantitativa" que impone la psicología científica. Pero, es muy probable, continúa él, que "...al esforzarnos por llegar en último término a la cuantificación de toda afirmación científica, perdamos de vista el núcleo más esencial de nuestros problemas" limitándonos a "...solo aquello que puede ser medido o contado" (1980: 29).

> La reacción provocada por el arte quedará determinada por el número de palabras que suscita más que por lo que éstas digan, o por el nivel de transpiración cutánea del espectador. La velocidad de la música, medida con el metrónomo, puede someterse cómodamente a estadística, pero es en el ritmo donde está el secreto, no en el compás, y dejaremos de cumplir con nuestro deber si hacemos a un lado el ritmo porque exige una descripción cualitativa. La predilección por las investigaciones de tipo

[92] En castellano: Hacia una psicología del arte; Arte y entropía (1980).

> cuantitativo explica también el que se hayan dedicado tantos esfuerzos en psicología a la derivación de una fórmula para la belleza sobre la base de proporciones matemáticas (Arnheim, 1980: 29).

Por parte de los artistas, opina Arnheim, sigue existiendo un recelo de los psicólogos debido al "prejuicio romántico de que el arte excluye el razonamiento analítico". También, es "necesario que los artistas y profesores de arte se convenzan que la psicología del arte es algo más que esa orgía sobre el monte pelado que los psicoanalistas han estado celebrando en años pasados" (1980: 29).

Teniendo en cuenta que nuestra investigación comienza con y/o impulsada por el trabajo del psicoanalista más famoso de la historia, Freud, creemos que tendremos que aclarar la última cita de Arnheim. Es cierto que desde el principio, el psicoanálisis ha chocado con el rechazo casi generalizado de los psicólogos y los médicos-psiquiatras. Medio siglo después de que fueran escritas las líneas arriba citadas, la situación sigue atascada casi en el mismo punto. Ningún experimento científico ha verificado alguna de las teorías de Freud y sus seguidores u oponentes-psicoanalistas. Pero, Arnheim no rechaza totalmente el psicoanálisis, aunque como psicólogo académico, mantiene muchas reservas. Cree que, a pesar de las objeciones muy serias al psicoanálisis, "la única teoría específica de la motivación artística que se presenta con coherencia y vigor es la psicoanalítica". El problema principal de esta teoría, continúa Arnheim, es su unilateralidad que existe "porque ninguna otra teoría alternativa de suficiente solidez ha sido capaz de mantener vivo el proceso dialéctico de ataque y contraataque. Carentes de esa posibilidad de contraste, los movimientos van desarrollándose sin ser sometidos a prueba hasta convertirse en caricaturas de sí mismos" (1980: 30).

Si aceptamos estos argumentos de Arnheim como ciertos, aquí tenemos una explicación convincente de por qué el psicoanálisis pierde progresivamente su importancia en los programas formativos de las escuelas principales de cine en Europa, después de su auge en los años sesenta y setenta.

No obstante, según Arnheim, existe una "enorme cantidad de estudios psicológicos que deben llevarse a cabo en la esfera de arte". Entre los temas de interés, destaca el fenómeno de la motivación en relación con las categorías de "satisfacción" y "placer". Cree que la idea de que el arte atrae y se produce "porque resulta placentero" no tiene importancia alguna y que

lo que interesa es la respuesta a la siguiente cuestión: "*por qué* una actividad es placentera" (1980: 30).

El siguiente tema de interés, sostiene Arnheim, es la aclaración de la confusión que provocan los psicólogos que creen que "la obra de arte expresa y trasmite emociones". Para él, "la emoción no es más que la tensión que acompaña a prácticamente todos los procesos psíquicos" y como tal "no puede ser contenido de una obra de arte, sino tan solo un efecto secundario de ese contenido..." (1980: 30).

A primera vista, parece que esta idea responde negativamente y de modo directo a una de las hipótesis auxiliares de nuestro estudio especificada en la *Introducción*. Nos hemos propuesto de comprobar si en el cine se establece un correlato emocional entre la película y sus espectadores. Según Arnheim "el arte no es más emotivo de lo que pueda serlo cualquier otra actividad humana razonablemente interesante" (1980: 30). En este punto no coincidimos con él, pero nos queda todavía mucho trabajo para verificar cuánta razón tiene en este caso. Esperamos que las investigaciones posteriores, efectuadas por los psicólogos cuyos trabajos analizaremos en este capítulo, puedan aclarar este asunto que, de momento, dejamos pendiente.

Cinco años más tarde Arnheim de nuevo vuelve al problema de la emoción en la psicología de arte en su artículo "*Emotion and Feeling in Psychology and Art*" (1958). En esta ocasión habla de la confusión que producen las categorías de la "emoción" y el "sentimiento" en el campo de la psicología académica:

> Los psicólogos hablan tanto de sentimientos como de emociones, pero se reconoce que la distinción entre los dos términos no está clara. Emoción suele usarse para describir la agitación o para designar un estado de ánimo por la agitación que comporta. Sentimiento suele aplicarse a las reacciones cognitivas que parecen eludir toda posible descomposición ulterior (1980: 285).

Según Arnheim, la mayoría de los psicólogos parecen estar de acuerdo con el profano en que las 'emociones' existen," pero "...donde no hay acuerdo es en lo referente a estas especies y a sus nombres". Las listas de "emociones primarias" que manejan algunos psicólogos a partir de las cuales pueden derivarse otras emociones secundarias, sostiene él, no tienen mucho sentido ya que "todo estado mental tiene dimensiones cognitivas, motivacionales y emocionales y por ninguna de las tres en solitario puede ser adecuadamente definido" (1980:

282). Afirma que una de las causas principales de confundir el sentimiento con la emoción es la inclinación de los psicólogos de definir un acto mental por solo una de sus tres dimensiones señaladas. Habituados a distribuir todos los fenómenos psicológicos entre cognición, motivación y emoción, los investigadores, debido a esto, paralizan una parte de su trabajo, dedicándose solo a lo que se puede definir como *percepto* [93] puro, como actos de pensamiento, aprendizaje y motivación.

> ...pero los fenómenos psicológicos más importantes se resisten a semejante tratamiento. La esperanza o el orgullo, por ejemplo, no encajan en ninguno de los departamentos, pues combinan inseparablemente ciertas opiniones sobre personas o situaciones con ciertas necesidades. No son ni motivos ni perceptos, y por lo tanto los psicólogos científicos no se ocupan de ellos. Los psicólogos científicos pueden hablar del sexo, pero tienen poco que decir sobre el amor, porque el amor no es un instinto. El odio, la ambición, la honradez, el dolor, la confianza, la felicidad, el valor, la vergüenza, la admiración, la molestia, todas estas vivencias han sido siempre consideradas características de la mente humana, pero su estudio no ha encontrado un lugar en la psicología científica (Arnheim, 1980: 282).

Al encasillar todos estos fenómenos en el departamento de emoción, opina Arnheim, los psicólogos han empezado de tratarlos como el "inventario de la bodega de un almacén..., los han puesto fuera del alcance de la investigación olvidándose de ellos y pasando el problema a los filósofos (1980: 283).

Estas palabras en buena medida explican la actitud de Freud que comienza su escrito *Das Unheimliche* justificándose por "emprender investigaciones estéticas". Según él, "la actividad psicoanalítica... tiene escaso contacto con los impulsos emocionales –inhibidos en su fin, amortiguados, dependientes de tantas constelaciones simultáneas- que forman por lo común el material de la estética." (1996: 2483).

Como podemos observar en la cita anterior, incluso Freud está siguiendo el *modus operandi* del psicólogo habitual, que, según Arnheim, evita tratar el asunto de ciertos impulsos emocionales, dejando que su aclaración resuelvan otras disciplinas. Siendo la emoción una simple "tensión o nivel de excitación producida por la interacción de las fuerzas mentales", afirma Arnheim, "...el componente emocional no permite la comprensión de los procesos que originan la excitación" (1980: 283). Como tal, las emociones no son más que "síntomas" de

---

[93] "El término 'percepto' en psicología no es una percepción sino un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél que las experimenta", según G. Deleuze que acuñó el término en 1955 (1993: 164)

unos procesos mentales que merecen una profunda investigación porque existe un vació en este campo.

Continuando sus reflexiones sobre las categorías de 'emoción' y 'sentimiento' Arnheim intenta averiguar cuáles son las razones nos guían para relacionar estos dos términos a la creación y recepción del arte:

> 1. Se dice que el arte se crea y se busca porque da placer; y se sitúa el placer entre las emociones.
> 2. Se dice que los aspectos concretos de la realidad que la obra de arte capta y reproduce no son accesibles ni a la percepción sensorial ni al intelecto, sino a una tercera facultad cognitiva llamada sentimiento.
> 3. Los aspectos de la realidad inherentes a la obra de arte no son solo recibidos como información factual, sino que suscitan estados mentales que reciben el nombre de emociones o sentimientos (1980: 286).

Para Arnheim, el primer punto representa la "teoría hedonista" sobre el placer y no merece mucha atención porque el placer es "un percepto extracerebral, un estado de bienestar que el cuerpo experimenta". Apoyándose a su definición de la emoción como una "tensión producida por la interacción de las fuerzas mentales", saca la conclusión que esta teoría no ofrece nada "que permita establecer una distinción entre el placer derivado del arte y el derivado de cualquier otra fuente, de la comida por ejemplo". Hablar de arte como algo que produce placer significa rebajarlo a algo "que satisface algún tipo de necesidad". Si queremos realmente progresar en la investigación de este problema "tendremos que ir más allá del placer mismo y preguntarnos con qué clases de estados se halla asociado el placer en el caso particular del arte... El arte puede distinguirse de otras fuentes de satisfacción examinando las condiciones que producen placer" (1980: 287).

Rechazando la categoría del placer como la respuesta al atractivo del arte, Arnheim también expone serias objeciones a la idea central del segundo punto de la lista anterior. Según esta idea, la esencia de una obra se puede captar solo gracias a través de los sentimientos, mientras la percepción sensorial y el intelecto no tienen ningún papel en este proceso. Para Arnheim sucede algo diametralmente opuesto. Como ejemplo, explica porque nos parece orgullosa la postura napoleónica de un actor o de una figura de mármol. La postura de la cabeza, las manos que niegan la amistad, la mirada hacia arriba, el pecho que se adelanta ostentosamente, son los rasgos que no sugieren afinidad alguna con orgullo, según él.

Sostiene que a pesar de poder constatar la emoción en la tensión de la figura, pero con ningún denominador específico.

> ... Sin embargo, sería revelador el descubrimiento de que las fuerzas perceptibles en la imagen de la figura napoleónica son estructuralmente afines (isomorfas) a las fuerzas que operan en las actitudes intracerebrales de erguirse, distanciarse, conducirse, etcétera, con orgullo...
> Una vez examinado en concreto lo que hacemos cuando aprehendemos la expresión, resulta obvio que la herramienta empleada es la percepción, y ninguna otra facultad cognitiva misteriosa a la que tengamos que aplicar el término especial "sentimiento". Es percepción no de los aspectos estáticos de forma, tamaño, matiz o tono, que pueden ser medidos con arreglo a algún patrón, sino de las tensiones dirigidas transmitidas por esos mismos estímulos... (Arnheim, 1980: 289).

Por lo tanto, si aceptamos estos argumentos, el "prerrequisito para actitud estética" es la herramienta de la percepción ordinaria capaz de captar las tensiones dirigidas en la obra. Una vez percibidas estas tensiones, se activa la facultad de juzgar la estructura compositiva que tenemos ante nosotros. Este proceso de la "apreciación de lo correcto o incorrecto" en la obra, en el mayor parte de los casos sucede en un plan intuitivo, "simplemente mirando y escuchando". De este modo, Arnheim deduce que el proceso de valoración estética también se queda en el dominio de la percepción básica, sin relación alguna con la categoría inexistente del "sentimiento artístico" (1980: 289-290).

Comentando el modo intuitivo y mecánico en que la mayor parte de las personas actúan, sin pensar en los procesos que determinan su acción, Arnheim dirige una seria crítica a los psicólogos que se limitan al punto de vista "freudiano" al calificar los contenidos inconscientes como algo reprimido. "El mero hecho de que tantos de nuestros juicios sobre lo correcto y lo incorrecto los hagamos antes de saber por qué los hacemos ya debería poner sobre aviso a la profesión", dice él. Las investigaciones realizadas indican, según él, que en los procesos inconscientes actúan las facultades mentales superiores: "...razonamiento, selección, comparación, resolución de problemas por reestructuración, etcétera". Cree que el psicoanálisis no ha demostrado todavía que el razonamiento consciente es totalmente diferente de su lado inconsciente: "Por ejemplo, los mecanismos oníricos de condensación, fusión, desplazamiento de función y simbolismo se parecen mucho a las operaciones típicas, a veces conscientes, del artista" (1980: 291).

No obstante, a parte de las características antes citadas, continúa Arnheim, el arte tiene una propiedad que lo eleva encima del nivel de un simple transmisor de la tensión dinámica

expresada a través de palabras, sonidos, colores y formas. Esta propiedad "...hace que el artista y su público 'sientan' estos estados dinámicos como 'experiencias' personales". Para que esto suceda, el proceso de la percepción de una obra de arte pasa por tres fases diferentes: la primera es la fase de la percepción ordinaria basada en la captación de las propiedades estáticas y dinámicas de la obra. En la segunda fase, los rasgos dinámicos dotarán de vida "...las sensaciones recibidas de dentro del cuerpo, sobre todo a las indicaciones cinestésicas de los esfuerzos y tensiones musculares... Sin embargo, por intensa que pueda ser tal conciencia de la conducta de las fuerzas cinestésicas, no tiene por qué ser experimentada, y de hecho no suele serlo, como propiedad del yo del observador". En el actor sucede algo parecido que en el espectador: siente que su cuerpo adopta la actitud "de un tirano inmisericorde sin 'sentirse' él "tiránico". Las sensaciones corporales que siente son ajenas a su yo y consigue observarlas y controlar del mismo modo que un pintor que "...observa y controla las fuerzas visuales a que dan lugar las formas y colores del lienzo". En esta fase las sensaciones que sienten se quedan todavía en la fase de percepción. "Animada por un carácter dinámico, la interpretación del actor o del bailarín resulta expresiva, es algo más que un frío muestrario de gestos". El tercer nivel se alcanza cuando la dinámica de la obra del arte "...sumerge al propio yo del intérprete, del creador o del espectador, es decir, cuando el actor se convierte en Ótelo, cuando el cuerpo del novelista se ve devorado por los dolores que torturan a su envenenada heroína, o cuando la melancolía de la música hace llorar a los que la escuchan" (Arnheim, 1980 [1966]: 291-292).

No extraña que Arnheim se detenga en este punto para defenderse de los posibles ataques de los teóricos del arte que podrían calificar estas ideas como una "artísticamente improcedente" interiorización de la obra. Consciente de que la mayoría de teóricos consideran que, para cualquier actitud estética, es necesario un "distancionamiento estético", este psicólogo alega que él no aboga por ninguna "interiorización" sino por "la invasión del yo por la dinámica de la obra de arte":

> No existe todavía una psicología del yo que sea lo bastante sutil para describir la diferencia precisa entre situaciones en las que el yo actúa como perceptor autónomo de un estado dinámico y situaciones en las que es el mismo centro de tal estado. La diferencia entre sentir miedo dentro de uno mismo y tener miedo la ilustra el bien conocido efecto de la inyección de adrenalina. Cualquiera que sea la naturaleza psicológica exacta de la experiencia, cuando llega a su clímax estéticamente sospechoso, no parece haber razón alguna para suponer que vaya más allá de los

> confines de la percepción ordinaria. No interviene ninguna nueva facultad mental de «sentimiento» (Arnheim, 1980: 293).

Con esta cita Arnheim rechaza definitivamente la influencia de las "emociones" y los "sentimientos" en la vivencia estética porque opina que entorpecen la perspectiva correcta. Según él, habrá que emprender la investigación de diversos estados mentales, insuficientemente explotados, tales como "la piedad, la simpatía, la identificación, el autodominio, la autoenajenación, la personalidad, la espontaneidad, la afectación". Estos estados mentales, causan una "relación variable, sorprendente, entre los esquemas dinámicos percibidos y el yo del perceptor", dice Arnheim (1980: 293).

El siguiente punto de interés para nuestra investigación, que trata Arnheim, es el problema de la percepción visual. La psicología de arte que, según él, debería dedicarse a las siguientes preguntas: "¿Cuál es la psicología de escorzo y traslapo? ...¿Cuáles son los criterios perceptuales de la distorsión...? ...¿Cuáles son los efectos psicológicos de la perspectiva central por contraposición a la isométrica?". Todo ello es "*tema incógnita*", dice Arnheim (1980: 31).

A parte de la pintura, continúa Arnheim, el cine también, genera una gran serie de preguntas sin responder, relacionadas con la percepción:

> "¿Ha estudiado alguien los métodos mediante los cuales se construye un espacio unificado a través de la sucesión de ángulos visuales en el cine? ¿Cómo se mantiene o rompe la identidad de las unidades visuales en el montaje de una película? ¿De qué manera se relaciona la percepción del movimiento sobre la pantalla con los antiguos estudios de Karl Duncker y F. Brown? ¿Qué decir sobre los fenómenos taquiscópicos en la exposición de tomas muy breves? (1980: 32).

Leyendo estas líneas es difícil no acordarse las teorías de Eisenstein, Balázs, Kuleshov y Pudovkin que trataron la mayor parte de estos problemas en sus trabajos. Pero, Arnheim no se refiere a los trabajos de estos autores, aunque algunos de sus artículos han sido publicados antes de su texto de 1966.[94] Los temas que propone, están pensados para las investigaciones de la psicología y hay que reconocer que sería sumamente interesante y útil disponer de los resultados comprobables de estos experimentos. Más tarde veremos que la psicología

[94] Publicado por vez primera como "Agenda for the psychology of art" (1952) en *Journal of Aesthetic and Art Criticism* (pp. 310-314).

experimental, en las últimas décadas, ha hecho bastantes investigaciones en esta dirección, pero estamos de acuerdo con Arnheim que todavía queda mucho por hacer en este campo.

Relacionado con la psicología de arte, entre los escritos de Arnheim encontramos también un artículo publicado en 1949 [95] que reflexiona sobre el tema de la expresión. Para nosotros, en primer lugar, es interesante la parte que se refiere a los gestos, posturas, voces y rostros, porque se trata de un repertorio básico de signos usados por todo actor cinematográfico. Constatando que el término "expresión" lleva implícita una acción, etimológicamente, la de "presionar hacia afuera", Arnheim intenta responder a las preguntas "¿En qué consiste la expresión, qué permite al observador a experimentarla?". Apoyándose en los resultados de los experimentos efectuados hasta la fecha, las conclusiones que saca no son las siguientes:

> ...el ser humano tiene cierta predisposición a adquirir conceptos de estructura muy sencilla a partir de unos datos insuficientes... y a no modificarles pese a que los hechos les desmientan... La existencia de los estereotipos no explica el origen de las apreciaciones fisiognómicas... Aunque muchas veces indebidamente aplicadas, tal vez las interpretaciones tradicionales del físico y de la conducta de una persona se basen en observaciones bien fundadas. Quizá sean tan perdurables precisamente por ser verdaderas (1980 [1966]: 60).

Aunque la psicología experimental demuestra que el "80 por 100 de los observadores coincidan en una atribución errónea", Arnheim considera que no hay "razón suficiente para considerar este resultado como una prueba de fracaso... La fiabilidad de las respuestas de los observadores ante un estímulo perceptual es un problema muy diferente de la validez de tales respuestas, es decir, de la cuestión de si el diagnóstico de los observadores es 'correcto' " (1980 [1966]: 68).

Esta posición de Arnheim nos permite volver de nuevo a la cuestión de interpretación para el cine. Los espectadores de una película están en posición de evaluar continuamente las expresiones de las caras de los personajes que ven en la pantalla y por lo tanto, están en una posición semejante a los observadores que participaron en los experimentos psicológicos antes mencionados. Los gestos, posturas y fisionomías de los actores contienen, a menudo, claves para el desarrollo de la acción, proporcionando la información sobre el carácter y los estados mentales de los personajes. Aunque su apreciación llegase a ser errónea en 80 por ciento de los casos, los observadores en las situaciones reales, según datos que expone

[95] Artículo "The Gestalt theory of expression" en *Psychological Review*, 1949, pág. 56.

Arnheim, coinciden casi siempre en las evaluaciones de la expresión. Los experimentos de Kulechov (1941) con los primeros planos de los rostros han ido aún más lejos: los espectadores de cine atribuirán una emoción diferente a la misma expresión, dependiendo del contenido del plano siguiente. Usando el mismo primer plano del actor, el director de la película puede conseguir que el público interprete sus intenciones o emociones del modo que le convenga. Trabajo de Kulechov nos descubre que la manipulación en este sentido puede ser muy eficaz, mientras las investigaciones de Arnheim aclaran mejor el funcionamiento psicológico del mecanismo de la interpretación de las expresiones.

Apoyándose a las investigaciones de Darwin, Arnheim sostiene que los sujetos recuerdan mejor la expresión facial de una persona que sus rasgos. Consecutivamente, de este hecho saca la conclusión que "la expresión parece constituir el contenido primario de la percepción". Los artistas, según él, "se plantean su tema guiados principalmente por la expresión" (1980: 65/66).

Para explicar cómo la expresión corporal influye a los estados mentales de las personas, Arnheim, expone una serie de ideas que resultan muy cercanas a las enseñanzas que se imparten en las escuelas de actores más conocidas.

> ... muchas veces baste adoptar una determinada postura... para entrar en el estado de ánimo correspondiente... Inclinar la cabeza y unir las manos es algo más que una postura de rezo elegida al azar, cuyo significado derivase tan solo de la tradición. La sensación cinestésica que acompaña a dicha postura es estructuralmente afín a la actitud psíquica llamada devoción. El "inclinarse" ante la voluntad de un poder superior es una condición mental relacionada tan directamente con el gesto corporal correspondiente que su descripción lingüística usual se sirve de lo físico para describir lo psicológico. Los rituales no solo expresan lo que sienten las personas, sino que también las ayudan a sentir de la manera que exige la situación. Estirando la columna vertebral creamos una sensación muscular afín a la actitud de orgullo, y de esta forma introducimos en nuestro estado de ánimo un elemento perceptible de audaz autosuficiencia (1980: 71).

Creemos que sería muy difícil encontrar algún actor que se opondría a las indicaciones de la última cita. Varios siglos antes, Hamlet sugería, más o menos, lo mismo a los actores con la frase "que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción" (Shakespeare, 1991: 251). La expresión oral está estrechamente vinculada con las posturas, gestos y acciones. Los actores lo saben probablemente desde los principios del teatro. Arnheim en el artículo citado no analiza la actuación en el cine, pero sus conclusiones justifican el uso de las técnicas interpretativas anotadas en el s. XVI por Shakespeare.

Parece que "...todos los actos motores son expresivos" continúa Arnheim, "...y que todos ellos son portadores de la experiencia de los procesos mentales superiores correspondientes... Conductas musculares tales como las de asir, ceder, izar, estirar, suavizar, aflojar, inclinarse, correr o detenerse, parecen producir constantemente efectos de resonancia mental, y por ello nos servimos metafóricamente de todos estos términos para describir estados de ánimo" Lo que hace un bailarín en su actuación, no es "dotar a sus movimientos de un significado simbólico" aduce Arnheim, sino aprovechar "de una manera artísticamente organizada, la unidad de las reacciones psíquica y física que caracteriza el obrar humano en general" (1980: 71).

Con esta última cita llegamos al final de este apartado dedicado a los predecesores de la psicología de cine. Hugo Münsterberg y Rudolf Arnheim han elaborado dos primeras teorías del cine desde el punto de vista psicológico, y sus libros que datan del 1916 y 1932 respectivamente, siguen siendo reeditados en casi todos los países occidentales. Como hemos podido darnos cuenta, el interés de estos dos psicólogos *gestaltistas*, no se ha limitado solo en el cine, porque su bibliografía abunda de los títulos posteriores dedicados a la psicología de arte. Creemos que sin trabajos de Münsterberg y Arnheim, las investigaciones en el campo de artes visuales, quedarían bastante más pobres, teniendo en cuenta que los psicólogos evitan el campo de la estética por las razones anteriormente comentadas.

En precedentes páginas hemos expuesto y comentado las teorías de estos dos psicólogos y, si quisiéramos resumirlas, probablemente tendríamos que escribir otras tantas páginas más, ya que el número de cuestiones que tratan es muy amplio. Por esta razón presentaremos a continuación, unos cuadros resumidos de temas que aparecen en sus obras, referentes a los aspectos psicológicos del cine. Estos cuadros nos servirán más adelante como guía para analizar los trabajos de otros autores que han investigado el cine desde el punto de vista psicológico.

3. 1. 1 Lista de los temas sobre la psicología de cine tratados por Münsterberg/Arnheim

CINE - EMOCIONES	
Münsterberg:	Arnheim:
Cine tiene más capacidad de reproducir emociones	La emoción es una tensión que se percibe de modo extracerebral
Objetivo principal del cine es retratar emociones	Emoción no es objetivo de la obra de arte. Arte no es más emotivo que otras actividades humanas.
Cine tiene que reflejar los hechos mentales	
	Los psicólogos confunden los términos de emoción y sentimiento.
	La emoción es síntoma. No se puede explicar sin cognición y motivación.

CINE - PERCEPCIÓN	
Münsterberg:	Arnheim:
El montaje se basa en lo onírico	La mente creadora añade lo que falta a la imagen.
Ángulos y movimientos de cámara son la propiedad de la mente	El color y el sonido alejan el cine del arte, acercándolo a la imitación de la realidad
Profundidad de campo y movimientos son ilusiones parciales de la realidad.	La ilusión parcial del mundo hace que los espectadores lo aceptasen como una reproducción fiel de la naturaleza
	El cine produce una ilusión imperfecta de la realidad
	Los espectadores no están engañados. Nunca pierden la sensación de que están viendo una película
	El prerrequisito para toda actitud y valoración estética es la percepción.

CINE - MÚSICA	
	Arnheim
	Es en el ritmo donde está el secreto, no en el compás.
	Los rituales hacen sentir a los devotos lo que se espera en ese acto.

CINE - PSICOLOGÍA - ARTE	
	Arnheim:
	La psicología de arte es un tema poco desarrollado por altas exigencias de la investigación.
	Psicoanálisis es útil pero unilateral y poco demostrable.
	Se cuestiona ¿por qué arte produce placer? y no si lo produce.
	Dinámica de la obra de arte sumerge al artista y al espectador
	No está demostrado que el razonamiento inconsciente es siempre diferente del consciente. El artista muchas veces crea de modo totalmente consciente.
	Para avanzar en el terreno de la psicología del arte, hay que estudiar estados mentales que no son emociones, como piedad, identificación, simpatía, orgullo, etc.
	En el cine es necesario estudiar el encuadre, producción del efecto del espacio unificado, percepción del movimiento, etc.

CINE –EXPRESIÓN CORPORAL	
	Arnheim
	Nos identificamos fisiológicamente con las posturas y tensiones dirigidas en la obra de arte.
	Recordamos mejor la expresión de una persona que sus rasgos. La expresión es el contenido primario de la percepción.
	Los artistas se guían por la expresión de las personas y los objetos que presentan.
	Los observadores casi siempre coinciden en la valoración de la expresión aunque no aciertan en un 80 por ciento de los casos.
	20. Todos los actos motores son expresivos. Las posturas y las expresiones faciales dictan el ánimo de las personas.

3. 2. Los sucesores de Münsterberg y Arnheim

Comenzaremos este apartado enfocando la atención en los términos *emoción, sentimiento* y *percepción,* tres categorías estudiadas por Münsterberg y Arnheim, que destacamos como las más interesantes para nuestra tesis. Creemos que de estos tres temas se deriva casi la totalidad de los temas que investigan los autores citados, como p. ej.: *ilusión parcial, expresión, estados mentales*, etc. Antes de continuar nuestra investigación, siguiendo el rastro de estos temas en los trabajos posteriores de otros psicólogos, volveremos, de momento, a Freud, porque querríamos señalar que la categoría de *unheimliche*, para él, pertenece exclusivamente al dominio que abarca el término *Gefühl* = Sentimiento (1919). En el *Diccionario de los sentimientos*, este término está definido del siguiente modo:

> Un sentimiento es 1) un estado en el que se está o al que se llega; 2) que incluye en su definición más de una dimensión del sentir (relevante/irrelevante, agradable-desagradable, atractiva/repulsiva, apreciable/despreciable, activador/depresor); 3) que causa una disposición a la acción; 4) un mismo sentimiento puede manifestarse como emoción y como pasión (el amor, flechazo, pasión amorosa) (Marina y López, 2005: 416).

Si aceptamos los argumentos citados, queda claro que la emoción no es el sentimiento sino una forma de manifestación de los sentimientos. Pero, esta definición, como podemos darnos cuenta, no coincide con la de Arnheim, que sostiene que la emoción es síntoma de una tensión provocada por la percepción externa y, como tal, no se genera a través de los sentimientos. Las emociones no son una manifestación de los sentimientos, porque esos estados mentales, según él, también están determinados a través de la percepción (1980: 283-293). Mientras Arnheim resta toda importancia a las categorías de la *emoción* y el *sentimiento* en el arte, Münsterberg, como hemos visto, subraya la importancia de los mencionados estados mentales, afirmando que la película tiene que reflejar y retratar emociones de sus personajes. Además, según él, el cine tiene más capacidad de reproducir emociones que otras formas narrativas.

Para aclarar estas divergencias, a continuación intentaremos resumir las investigaciones de los autores especializados en el campo de la psicología de las emociones. Comenzaremos con los siguientes tres títulos de nuestra bibliografía relacionados de modo más directo con el tema: *Understanding Motivation and Emotion,* (Reeve, 1994), *The Structure of Emotion* (Birbaumer y Öhman, eds.: 1993) y *Handbook of Emotions* (Lewis y Hawiland, eds. 1999).

3. 2. 1. Emociones, sentimientos y percepción en el arte

Según *Understanding Motivation and Emotion*, (Reeve, 1994), "emociones son fenómenos multidimensionales" que representan a la vez "estados afectivos subjetivos... fisiológicos, funcionales y sociales". Por lo tanto "el concepto de emoción se resiste a encajar dentro de una definición clara". La emoción resume cuatro aspectos mencionados de la experiencia y no se podrá dar una definición científica del término, aduce Reeve, hasta que la "psicología comprenda cómo estos componentes se combinan e interactúan... El componente cognitivo-subjetivo aporta el estado afectivo... El componente fisiológico incluye la actividad de los sistemas autonómico y hormonal... El componente funcional plantea la cuestión de cómo se beneficia la persona de la emoción... El componente expresivo de la emoción es su componente conductual y social" (Reeve, 1994: 320-322).

Como podemos ver, en la definición de Reeve no hay lugar para la categoría del *sentimiento.* Apoyándose en numerosos experimentos en el campo de las emociones, este autor destaca que se ha demostrado que "distintas emociones tienen distintos patrones de actividad fisiológica subyacente" y que "la actividad fisiológica en su mayor parte no es psicológicamente significativa" tanto como la intensidad del *arousal* que se tiene. Como el *arousal* [96] es difuso y no diferenciado, el sistema cognitivo responde con una búsqueda interpretativa de su significado. El resultado de esta evaluación se manifiesta como la

[96] Activación psicológica – en la literatura psicológica en español aparece la palabra "arousal" castellanizada de modo idéntico como en inglés.

experiencia emocional. Pero, "la actividad cognitiva emocionalmente significativa no solo se da después del *arosual,* sino antes también". Las investigaciones que cita Reeve, han demostrado que "las personas evalúan las situaciones en las que se encuentran como buenas o malas, beneficiosas o dañinas. Esta evaluación preliminar del tono hedónico del estímulo produce una inmediata tendencia sentida hacia la aproximación o la evitación del objeto del entorno". Para algunos psicólogos, esta tendencia de aproximación y evitación es la emoción misma (Reeve, 1994: 345).

Esta idea en su fondo coincide con la de Arnheim, que afirma que la emoción no es otra cosa que la tensión, provocada por la percepción. Según los dos autores, percibimos algo que nos atrae o nos provoca rechazo, dependiendo de cómo evaluamos la situación. Esta etiqueta cognitiva, dice Reeve, marca las situaciones como "buenas o malas, beneficiosas o dañinas... amenazantes, divertidas, repulsivas, interesantes, etc. Cada evaluación de las distintas situaciones provoca una reacción emocional distinta" (1994: 345).

A parte de las características fisiológicas y cognitivo-subjetivas de la emoción, arriba resumidas, Reeve presta un interés especial a las componentes funcionales y expresivas. Según él, las emociones facilitan la adaptación del individuo a un ambiente en permanente cambio. De acuerdo con las ideas psicoevolutivas, aduce que "las emociones son funcionales en la medida en que preparan el individuo para que genere respuestas apropiadas a la situación". Entre las funciones sociales de la emoción destaca las que "...comunican sentimientos subjetivos e íntimos a los demás... regulan la manera en que los otros responden al individuo..." y "facilitan la interacción social, cuando son positivas..." (1994: 371).

Dentro de la categoría de las componentes expresivas, Reeve destaca varias teorías referentes a las respuestas emocionales de los observadores a las expresiones faciales. Debido que Arnheim dedica bastante espacio al análisis de esta cuestión en el arte, nos detendremos para estudiar con más detalle este problema expuesto en el libro *Understanding Motivation and Emotion* (Reeve, 1994). Ya hemos constatado que la expresión facial y corporal es un tema de gran importancia para el cine y, por lo tanto, tenemos una razón más para averiguar qué es lo que nos puede aportar la psicología experimental en este campo.

Una de las primeras dudas que nos aclara Reeve es el origen de la expresión facial. Considera que "muchas de las conductas faciales son aprendidas". Sin embargo, este hecho, "no

descarta la posibilidad de que la conducta facial tenga un componente genético e innato..." Las investigaciones que revisa este autor, confirman que existe la posibilidad de que las "expresiones faciales son patrones de respuesta innatos a estados emocionales". Observando una serie de fotos, las personas de culturas diferentes, identificaron "...de forma correcta y eliminando el azar" las emociones en las caras de los sujetos fotografiados. Este experimento indica la existencia de un "...componente innato y pan-cultural de las expresiones faciales". Los experimentos con los niños nacidos ciegos, confirman esta hipótesis. Aunque no hayan tenido oportunidad alguna de aprender las expresiones faciales de los demás, estos niños manifiestan las mismas expresiones faciales que los niños con vista de la misma edad" (Reeve, 1994: 367).

Lo experimentos arriba citados, de un modo directo apuntan hacía la teoría del *feedback facial* estudiada por Reeve. De acuerdo con esta hipótesis, la experiencia de la emoción es la consecuencia (*feedback*) de la propia conducta facial. Según las investigaciones de Tomkins (1962) citados por Reeve, en los centros cerebrales subcorticales se encuentran "programas" innatos, específicos para cada emoción. Los "programas de emoción... pueden activar las expresiones faciales y las expresiones faciales pueden activar los programas de emoción" (Reeve, 1994: 367). Estos patrones de respuestas musculares de la cara son de importancia primaria, según Reeve, dejando en el segundo plano los cambios corporales, como el ritmo respiratorio, cardiovascular y la vocalización, ya que ellos no determinan de qué tipo de emoción se trata.

Si aceptamos estos argumentos como correctos, tenemos una confirmación convincente de la hipótesis citada de Münsterberg según la cual "el cine tiene más posibilidad de reproducir emociones que otras formas narrativas". Un primer plano del protagonista visto en una gran pantalla, de un modo directo e inconfundible, trasmitirá las emociones del personaje al espectador. No obstante, la idéntica expresión en la cara del actor, en una obra teatral, no tendría el mismo impacto en el público, debido a la imposibilidad de verlo tan de cerca como en el cine. El escritor de una novela tendría que prescindir de este efecto y dejarlo todo a la imaginación de los lectores, comunicando de que su héroe estaba triste, alegre, deprimido, que se le formaba un nudo en la garganta, etc. Quizás, solo la pintura y la fotografía, a través de retrato bien logrado, podrían conseguir un efecto parecido al cine, pero en este caso la interpretación de los espectadores podría ser más propensa a los errores por desconocer la prehistoria del cuadro o por falta de movimientos.

Reflexionando sobre el *feedback* facial, hay que tener en cuenta que Reeve considera que la expresión observada en una cara no solo refleja un estado mental determinado, sino que lo puede modificar o producir. Los numerosos experimentos que cita, demuestran que las personas, al colocar los músculos faciales en la configuración exigida por los investigadores, empezaban a sentir la emoción correspondiente a la expresión de su cara. Este efecto se produce debido a que el nervio trigémino (nervio craneal) comunica al cerebro todos los cambios que modifican el patrón de la musculatura facial. Si colocamos los músculos en la posición de sonreír, sentiremos automáticamente el reflejo de este cambio en nuestra mente. "Si muestras una cara impasible cuando sientes un malestar físico entonces sentirás menor malestar" (Reeve, 1994: 363-366).

Aunque los psicólogos hoy en día no están de acuerdo en qué grado la conducta facial contribuye a la experiencia emocional, Reeve considera que los resultados de estudios "...apuntan fuertemente a una bidirecionalidad importante entre las emociones que sentimos y las emociones que expresamos" (1994: 366).

En esta afirmación encontramos una aportación valiosa a favor de las hipótesis antes citadas de Arnheim, sobre la expresión corporal (1980: 65-71). Si realmente existe una relación bidireccional importante entre las emociones que sentimos y las que expresamos en la cara, no es difícil llegar a la conclusión que el actor cinematográfico puede llegar a "identificarse" más fácilmente con su personaje si consigue reproducir correctamente las emociones de este en su propia cara. El nervio trigémino comunicará al cerebro del actor qué debería sentir en este momento, lo que, lógicamente, debería aumentar la naturalidad de su interpretación. Para verificar esto, es suficiente ver cómo trabajan los actores del doblaje cinematográfico. Aunque nadie ve lo que hacen, las expresiones en sus caras reproducen exactamente y casi siempre las expresiones faciales de los actores cuyas voces doblan.

Pero no se trata aquí solo de la identificación de los actores. Si la teoría de *feedback* facial es cierta, el público podría llegar a identificarse del mismo modo que los intérpretes. Reproduciendo, por mimetismo, las expresiones de los personajes en la pantalla, los espectadores alcanzarían los semejantes estados mentales. Las teorías de la identificación del espectador en tal caso, bajan de esferas abstractas de la empatía al terreno de pura fisiología, confirmando las hipótesis sobre la percepción antes expuestas de Arnheim. Ya hemos citado

que este psicólogo sostenía que la emoción es una tensión que se percibe externamente y que la expresión es el contenido primario de la percepción.

Relacionado con las ideas de Arnheim sobre la influencia determinante de la postura corporal sobre las emociones, Reeve destaca los experimentos de William James (1890). Este investigador ha intentado demostrar que la "vivencia de la emoción es la percepción de un patrón de activación corporal por lo que la secuencia de acontecimientos sería: estímulo-reacción fisiológica-emoción" (en: Reeve, 1994: 325). Hoy en día, después de una serie de experimentos que han puesto en duda las conclusiones de James, los psicólogos admiten que la "activación psicológica acompaña, regula y establece el contexto de la emoción", pero rechazan la idea de que la causa directamente (Reeve, 1994: 325).

Entre las teorías de la emoción interesantes desde el punto de vista de la narrativa cinematográfica, en el libro de Reeve encontramos un apartado entero dedicado al "significado emocional de las interrupciones". El investigador principal en este campo George Mandler (1975), considera que la "conducta humana se encuentra principalmente bajo el control cognitivo" (en: Reeve, 1994: 328). Como la conducta, según Mandler, "suele seguir un orden bien programado y secuencial", en caso de interrupción surgirá la emoción. Por lo tanto, un estímulo externo no es la causa principal de activación de nuestras emociones, sino las interrupciones de una secuencia establecida o esperada. "Las interrupciones generan *arousal*, pero este no constituye un estado emocional... la naturaleza de la experiencia emocional depende de la evaluación cognitiva que la persona hace de la situación" (Reeve, 1994: 329). Y esta evaluación de la situación puede ser interpretada como agradable, cómica, frustrante, asquerosa, tensa, etc.

Para verificar sus hipótesis, a través de diversos experimentos Mandler demostró que las personas no son capaces de interpretar correctamente los cambios en su sistema nervioso autónomo [SNA]. Los participantes en las investigaciones solo podían hacer conjeturas poco fiables de los cambios en su presión sanguínea, el ritmo cardiaco y la temperatura de la piel provocados por los estímulos externos. Lo único en que coincidían con precisión era la interpretación de la intensidad de su activación fisiológica en sentido de si este nivel de *arousal* era alto o bajo. Los estímulos externos como los ruidos fuertes, los objetos punzantes o la pérdida de equilibrio provocaban la activación pero sin repercusiones psicológicas

significativas. En cambio, las interrupciones de los acontecimientos esperados o inesperados causaban siempre una activación psicológica significativa evaluada emocionalmente.

> El quedarse en un atasco a las 19:50 camino a un espectáculo que empieza a las 20:00 provoca una descarga de SNA que aumenta el tono muscular, la amplitud de la voz, el flujo de norepenefrina en la sangre, la atención en la conducción (ya no en la conversación con el pasajero) y provoca la búsqueda de cualquier posibilidad de salir del atasco. El estar en un atasco provoca el arousal y la interpretación cognitiva de que se está irremediablemente atascado. La combinación entre la interrupción, la activación y la evaluación de que es una situación imposible hace que nos sintamos enfadados (Reeve, 1994: 330).

Citamos el anterior ejemplo íntegro, aunque se trate de una situación ficticia, porque creemos que, semejantes escenas hemos podido ver en un gran número de películas. Supongamos que el protagonista de la historia se comporte según el guion anteriormente descrito, pero ¿qué pasa con los espectadores? Para ellos, el atasco es una interrupción de la secuencia completamente inesperada, ya que la escena comenzaba con una salida en coche muy tranquila, y un tráfico muy fluido. ¿Llegará el protagonista a tiempo? El espectador sabe que el coche está al lado del teatro y que, en condiciones normales, el coche tardaría menos de cinco minutos en llegar. Pero una vista panorámica del atasco le hace anticipar de que es imposible llegar en estas condiciones. Se pone tenso junto al conductor que busca una salida desesperadamente. Aparece un amigo en una moto que pasa sin problema al lado del coche. El conductor se asoma por la ventana y le llama. ¿Va a dejar el coche a su copiloto y seguir en la moto? Con la moto llega seguro. ¿Le va a oír el motorista?

Basándonos en nuestras experiencias, según Mandler, construimos un esquema (o un plan de actividad bien organizado), formado por una serie de expectativas y predicciones de cómo ocurrirán esas cosas en el futuro.

> Cuando una experiencia se ajusta a nuestra expectativa (o esquema) de lo que va a ocurrir, entonces se produce la congruencia de esquema... Cuando la experiencia se contradice con lo que esperamos que ocurra, entonces la experiencia y el esquema son incongruentes. Dicho de otro modo, cuando esperamos que un adolescente sea caprichoso y neurótico (nuestro esquema de los adolescentes) pero interactuamos con un adolescente calmado y reservado, entonces la experiencia se contradice con la expectativa y se da la incongruencia del esquema (Mandler citado en: Reeve, 1994: 331).

Aunque Mandler no relaciona su teoría de incongruencia de esquemas con los mecanismos de anticipación y suspense en el cine, creemos que sus ideas, en buena medida, explican el

funcionamiento de estas dos categorías inseparables de la teoría de la narrativa cinematográfica.

De acuerdo con este investigador, "...la congruencia de esquemas es emocionalmente positiva..." Sin embargo, Mandler cree que la congruencia provoca solo una mínima activación del SNA y, por lo tanto, no es tan importante como la incongruencia de esquemas que puede ser o emocionalmente positiva o negativa (Reeve, 1994: 331).

Si la incongruencia de esquemas no es muy importante, puede resultar ligeramente positivo, como sería el caso de aprender algo nuevo, leer un libro o ver cosas desconocidas durante un viaje. Pero, "la incongruencia severa, por otra parte, suele ser emocionalmente negativa. Cuando algo nos coge completamente por sorpresa, representa tal desconfirmación de nuestras expectativas que resulta molesto y agresivo". Una incongruencia de esquemas muy marcada, cree Mandler, suele causar una búsqueda forzada de una solución alternativa que encaje con el acontecimiento incongruente (en: Reeve, 1994: 331).

Ya hemos constatado que la teoría de la incongruencia de esquemas trata del comportamiento humano en general, y no del cine, pero las investigaciones de Mandler (1975) justifican en su mayor parte las ideas de Bordwell expuestas en su libro *Narration in the Fiction Film* (1985). Citaremos, de momento, solo un par de líneas de este libro que nos ayudarán a aclarar algunos conceptos antes comentados. Más tarde, volveremos a este autor con más detenimiento:

> ...Comprender una narración significa asignarle cierta coherencia... el espectador debe comprobar la información narrativa en busca de coherencia... El observador encuentra también la unidad buscando la relevancia, comprobando cada acontecimiento por su pertenencia a la acción que la película... parece exponer básicamente. Este criterio general dirige la actividad perceptual a través de las anticipaciones e hipótesis, que a su vez se modifican por los datos suministrados por la película (Bordwell, 1996: 34)

La "congruencia retardada es emocionalmente positiva" según Mandler. Aquí no se menciona suspense, pero la explicación que ofrece coincide con las ideas sobre el funcionamiento de este mecanismo expuestas por Truffaut y Hitchcock (1966). La reacción emocionalmente negativa, provocada por el incumplimiento de un esquema esperado se va a convertir a una reacción positiva si después de varios intentos fallidos, conseguimos que nuestras anticipaciones e hipótesis se realicen de un modo congruente.

> La congruencia retardada es típicamente más emocionalmente positiva que la congruencia inmediata porque implica una interrupción y por lo tanto una activación. La incongruencia inmediata provoca el arousal y la emoción intensa, mientras la congruencia retardada provoca la emoción positiva. Si no se da la congruencia retardada entonces persiste la incongruencia severa y produce una muy intensa reacción emocional negativa (Reeve, 1994: 331).

Sin suspense, que no es otra cosa que la "congruencia retardada" arriba citada, una historia de crímenes o de aventuras se convertiría en una cronología de asesinatos y de violencia gratuita. Según Hitchcock, el suspense es la prolongación de una espera y en su forma más corriente "...es indispensable que el público este perfectamente informado de los elementos en presencia" (Truffaut, 1990: 59). La congruencia retardada procede de la ruptura de los esquemas habituales o esperados y como tal, durante un lapso de tiempo, provoca la tensión hasta que todo vuelva a su cauce. Si los participantes o los observadores han tenido una serie de expectativas que se han cumplido a pesar de todos los obstáculos, la reacción resultante será emocionalmente positiva.

La última apartado del libro *Understanding Motivation and Emotion* (Reeve, 1992) analiza la *teoría diferencial de las emociones* de C. Izard (1977). El nombre de esta teoría procede de la hipótesis de que las emociones están al servicio de fuerzas motivacionales únicas o "diferentes". De acuerdo con ello, el principal sistema motivacional de los seres humanos está compuesto por diez emociones fundamentales. Cada una de estas emociones tiene una cualidad fenomenológica subjetiva única, un patrón único de expresión facial y distintas consecuencias conductuales. Hablando de la lista de diez emociones fundamentales, Izard considera que solo dos de ellas son fenomenológicamente positivas: el interés y la alegría. Siete emociones fundamentales son fenomenológicamente negativas: el asco, la angustia, la culpa, el desprecio, el miedo, la rabia y la vergüenza. La última de las diez emociones fundamentales, la sorpresa, es fenomenológicamente neutral (Reeve, 1994: 369). Contrastando la teoría de Izard con los resultados de otros psicólogos, el autor de *Understanding Motivation and Emotion* llega a la conclusión de que, la mayoría de los investigadores está de acuerdo de que existen las siguientes siete emociones: el interés, la alegría, la sorpresa, la rabia, el asco, el malestar y el miedo (Reeve, 1994: 371).

Sin embargo, Arnheim, como ya hemos comentado antes, considera que las listas de "emociones primarías" que manejan algunos psicólogos no tienen mucho sentido. Su

objeción principal a esas listas es que "...los fenómenos psicológicos más importantes se resisten a semejante tratamiento" (Arnheim, 1980: 282). Entre esos fenómenos que menciona entran el amor, el odio, la esperanza, el orgullo, etc.

Ciertamente, Izard no incluye esos fenómenos en su lista de diez emociones fundamentales, porque cree que no cumplen con la exigencia de producir expresiones faciales distintivas. Los citados estados mentales, según Izard se generan como la combinación de las emociones fundamentales sucesivas que él denomina *patrón de emoción*. Por ejemplo, "...el interés seguido repetidas veces de la alegría se considera que es el *patrón de emoción* que subyace el amor... El odio (o la hostilidad) es un patrón de emoción producto de la combinación entre rabia, asco y desprecio". Las características particulares de cada patrón emocional resultante, dependerán, según Izard, del grado de prominencia de cada una de las emociones que le componen. En caso del odio, si predomina rabia en su patrón, su manifestación será más agresiva, mientras, si predomina asco, el odio se orientará hacia la evitación activa del objeto odiado (Reeve, 1994: 370).

Sería muy difícil decidirse en este momento quién tiene la razón acerca de las listas de emociones. No se puede obviar que la teoría de Izard intenta superar la limitación que menciona Arnheim, de tratar emoción como *percepto* puro separado de sus dimensiones cognitivas y motivacionales. Creemos que la *teoría diferencial de las emociones* y el *patrón de emoción* postulados por Izard, incluyen las dos dimensiones citadas en el estudio del fenómeno de emoción. Puede que su lista de las emociones fundamentales no tenga mucho interés desde el punto de vista de la dirección cinematográfica, pero en su idea de la formación de los *patrones de emoción* encontramos una posible aproximación al fenómeno de *unheimliche*.

Ya hemos comentado que, para Freud, *unheimliche* es un sentimiento cercano a lo angustioso y lo espantoso, difícil de definir con exactitud debido a sus componentes ocultas. En el CUADRO 13. presentamos una lista de doce grupos de factores temáticos que, según Freud, en condiciones especiales, generan o aumentan el efecto de *unheimliche*. Ahora bien, si consideramos la categoría de *unhemliche* como un *patrón de emoción*, podríamos sentir el efecto de este estado mental combinando diversas emociones fundamentales. Siguiendo las conclusiones de Freud sobre *unheimliche*, de las diez emociones fundamentales de Izard, en el patrón emocional de *unheimliche*, con toda seguridad, entrarían la *angustia*, el *asco* y el

miedo. Teniendo en cuenta la proximidad del sentimiento de *unheimliche* a lo espantoso a los anteriores tres componentes probablemente, tendríamos que añadir el elemento de la *sorpresa*.

No obstante, a pesar de acertar con esta "receta" hipotética de las componentes emocionales de *unheimliche*, nuestro trabajo en la definición de su patrón emocional estaría lejos de acabar. Siguiendo la teoría de Izard, todavía quedaría por determinar en qué proporción hay que contar con cada una de las componentes citadas. Los factores temáticos resumidos en el CUADRO 13 deberían ayudarnos en la búsqueda de las proporciones entre las cuatro emociones principales propuestas. Si los argumentos anteriores son correctos, nos parece que solo uno de los catorce factores temáticos, podría producir el patrón emocional de *unheimlich* sin combinarse con los demás. Para satisfacer esta exigencia, suponemos que ese factor debería provocar a la vez la *angustia*, el *asco*, el *miedo* y, tal vez, la *sorpresa*. Analizando la lista presentada en el CUADRO 13 llegamos a la conclusión que solo el factor referente a las *Relaciones con la muerte* (N 8) cumple este requisito. El contacto con los cadáveres o la aparición de los muertos sin menor duda puede provocarnos las cuatro emociones citadas al mismo tiempo. Los demás factores propuestos por Freud deberían funcionar en diversas combinaciones para producir el sentimiento en cuestión. Si el cuento de *El hombre de la arena* es realmente *unheimliche*, creemos que nos sirve como buena ilustración para esta hipótesis, porque encontramos en este texto una combinación de ocho grupos de los factores temáticos señalados con los números 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11.

Puede que no fuere necesario usar todos esos motivos en un único cuento para provocarnos el sentimiento de *unheimliche*, pero hay que tener en cuenta que Hoffmann les introduce poco a poco en su historia. Primero aparece el Hombre de la arena como el portador del factor temático nº 1 porque representa la *amenaza de perder los ojos*.. Relacionado con este personaje sospechamos las *prácticas de la magia*, que tenemos anotado como el factor nº 5. Luego, se introduce el factor nº 2 en la figura del vendedor de barómetros Coppelius que podría ser el *doble* del Hombre de la arena. Las ideas paranoicas de Nataniel se hacen cada vez más obvias haciéndonos creer que está loco (factor nº 4). Al final del cuento nos enfrentamos a la sospecha de que *los límites entre la fantasía y la realidad* se han desvanecido (factor nº 6) y que el suicidio del joven estudiante tiene algo que ver con la realidad que no es tan simple que lo que solíamos creer. Es una realidad donde las *muñecas y*

objetos adquieren la vida (factor nº 11), donde los seres sobrenaturales arrancan los ojos de los niños para venderlos *vivos y ensangrentados* (factor nº 7) a los alquimistas locos.

El número de las combinaciones como la citada en el párrafo anterior es casi inagotable y puede aclararnos cómo podemos usar el CUADRO 13 como una herramienta eficaz para analizar otros cuentos o películas en la búsqueda de *unheimliche*. Naturalmente, esté método es válido solamente si aceptamos los argumentos de Freud como ciertos. Sin embargo, el análisis anterior hemos efectuado con el objetivo de comprobar cómo respondería la categoría de *unheimlich* a la hipótesis de que, en su caso, se trate de un *patrón emocional* y no de un *sentimiento*. Observando los resultados anteriores, creemos que *unheimliche* cumple los requisitos para ser considerado como *patrón emocional,* ya que combina, como mínimo, cuatro emociones siguientes: *la angustia*, el *asco*, el *miedo* y la *sorpresa*. Pero este hecho todavía no demuestra que *unheimliche* no es un sentimiento. Al contrario, nos parece que lo que hay que cuestionar es la categoría del *patrón emocional.* Quizás, Izard (1977) con este término denomine el estado mental que la mayoría de las personas habitualmente llamamos el *sentimiento* (*gefühl* en alemán o *feeling* en inglés)

Si esta hipótesis es correcta, podemos preguntarnos ¿qué provecho podemos sacar de la teoría del *patrón emocional* analizada en este apartado? Consideramos que las ideas de Izard, aclaran en buena medida el concepto difuso del fenómeno del sentimiento. Estamos de acuerdo con Arnheim que los psicólogos y los psicoanalistas a menudo confunden el sentimiento con la emoción. Gracias al concepto del *patrón emocional* tenemos claro que éste se genera como producto de la acción simultanea de un conjunto de diferentes emociones, y que el estado mental resultante coincide casi por completo con la definición del fenómeno del sentimiento. Si Freud tiene razón afirmando que *unheimlich* es un sentimiento, creemos que hemos demostrado que este término en alemán encaja, también, en la definición del fenómeno postulado por Izard como el *patrón emocional.*

A continuación intentaremos a contrastar nuestras conclusiones con las investigaciones psicológicas más recientes. A parte de las ideas de Arnheim y Münsterberg resumidas en la página 166 , en este momento tenemos una nueva serie de conceptos para verificar a través de las investigaciones de otros autores: *patrón emocional, feedback facial, teoría de interrupciones, congruencia* e *incongruencia de esquemas* y *congruencia retardada.*

3. 2. 2. La estructura de la emoción

El punto de partida para este apartado es la antes citada afirmación de Arnheim de que el arte no es más emotivo que cualquier otra actividad humana interesante. Una posible respuesta la buscaremos en una investigación titulada "*Phisiology, Percieved Emotion and Memory: Responding to Film Sequences*" de Palomba y Stegagno (1993: 156-167). Los autores han comenzado su investigación suponiendo que el acto de "ver una película emocional... facilita la producción de las respuestas emocionales". Prestaron atención especial a la hipótesis de que la participación del sujeto en la construcción de la historia es el factor clave para conseguir las respuestas emocionales relevantes. Para verificar esta hipótesis, los investigadores han presentado a los participantes las "escenas emocionales extraídas de las películas" (Palomba y Stegagno, 1993: 156). Para medir y comparar las respuestas del público, los investigadores han tenido en cuenta los cambios en el comportamiento, la memorización de escenas, las respuestas verbales y las reacciones fisiológicas.

Como podemos ver, esta investigación es diametralmente opuesta a las ideas de Arnheim que opinaba que no tenía mucho sentido el medir las reacciones fisiológicas de los sujetos ante una obra de arte. Es más importante, según él, responder por qué una historia provoca una respuesta emocional, que medir la intensidad de los cambios fisiológicos que la obra produce en sus observadores. Aunque creemos que los argumentos citados de Arnheim son correctos, no podemos prescindir de los resultados de una investigación que podría confirmar o poner en duda sus hipótesis.

Una de los primeros inconvenientes que encontramos en esta investigación es la selección de la película. El título seleccionado es *The eye of the needle* (Marquand, 1981) que se ha usado en el experimento sin ninguna explicación de porqué elegir justo esta película. A parte de esto, se trata de una historia de espías cuyo tema obviamente no coincide con el campo que abarca nuestro trabajo y por lo tanto no entra en nuestra filmografía.

El primer experimento consistía en medir los cambios en la frecuencia cardiaca, la respiración y las respuestas electromiográficas a las escenas "emocionales" proyectadas fuera del contexto de la película. Los resultados obtenidos de este modo confirman que las respuestas psicofisiológicas a las secuencias de la película están relacionadas con el contenido del clip visionado. El problema es que las respuestas emocionales fisiológicas a las escenas tristes y neutrales no se podían distinguir. Las únicas respuestas emocionales fisiológicas que provocaban una activación fisiológica más intensa en sus espectadores fueron las escenas de miedo (Palomba y Stegagno, 1993: 159).

Las reacciones a las mismas escenas medidas en el contexto de toda la película, no han dado un resultado significativamente distinto. Aunque han sido más intensas, las respuestas fisiológicas de los espectadores han seguido el mismo patrón, (1993: 160). Los datos presentados nos indican que, debido al mejor entendimiento de la historia, la participación de los espectadores ha sido mayor, pero una mayor activación fisiológica resultante no ha ayudado en la diferenciación de una escena triste de una escena neutral. Los aparatos han registrado el mismo nivel de la activación ante este tipo de escenas.

Los experimentos con la memorización de las escenas de la misma película han demostrado que "parece que las escenas de miedo lleven a un nivel más alto de atención causando una mejor memorización tanto en relación con los elementos estructurales como con los elementos del decorado" (Birbaumer and Öhman, 1993: 162). En las escenas neutrales, debido a la menor importancia a lo que los personajes hacen o dicen, los espectadores prestarán más atención al ambiente y lo memorizarán mejor que en las escenas tristes, donde importa más la conversación. En cualquier caso, los resultados indican que el grado de memorización de las escenas es proporcional al nivel de la activación fisiológica. Por lo tanto, queda claro que el espectador de una película repleta de escenas de miedo recordará mejor sus elementos que el público de una historia triste que no contiene escenas de acción y terror.

Si estas resultados son correctos, los guionistas y los directores cinematográficos deberían saber que, incluso para las historias más neutrales, al introducir motivos que provocan miedo, conseguirán que el público memorice una escena mucho mejor que la otra que solo contiene motivos tristes. El CUADRO 13 de los factores temáticos de *unheimliche* podría, entonces,

servirnos como una fuente valiosa de esos motivos más "memorables" ya que el sentimiento de la *unheimliche* está cercano al miedo y a lo espantoso. Si estos argumentos son ciertos, podríamos afirmar, también, que las películas calificadas como historias *unheimliche* tienen mucho más posibilidades de quedar recordadas en la memoria colectiva que las historias de otro tipo. Consecuentemente, las películas de cualquier género deberían ser mejor memorizadas si contienen escenas y episodios marcadas por *unheimliche* que las películas que prescinden de estos contenidos.

3. 2. 3. La música y la psicología experimental

La siguiente investigación que vamos a comentar no tiene una relación directa con el cine ya que trata de las respuestas de los oyentes a la música. Sin embargo, consideramos sus resultados interesantes desde el punto de vista de esta tesis, porque es muy difícil encontrar hoy en día una película sin la música compuesta específicamente para ella. Creemos que los datos que nos aporta el estudio de Vaitl, Vehrs y Sternagel titulado "*Prompts-Leitmotif-Emotion: Play it Again, Richard Wagner*" (1993: 169-188) pueden ayudarnos a entender mejor el funcionamiento de la banda sonora en el cine.

La idea central de la investigación arriba citada es que "la música se distingue de las emociones inducidas verbalmente por el hecho de que con ella algo sucede en el tiempo, algo que no es arbitrario, sino regulado, obedeciendo las reglas precisas, algo que es 'la composición acabada'", (Vaitl, Vehrs, y Sternagel, 1993: 170). Las imágenes visuales, por ejemplo, opinan los autores, nos permiten imaginar procesos al revés, pero en la música existe solo el movimiento hacia adelante. Las respuestas emocionales vinculadas con la percepción de la música, por lo tanto, deberían tener el desarrollo similar en el tiempo. Los primeros compases de una música que nos suena familiar, pueden evocar la melodía entera almacenada en nuestra mente. Una vez iniciado este proceso, se activarán las respuestas del sistema autonómico nervioso del oyente, que generará las respuestas afectivas. Los investigadores creen que la memoria musical es definida y estructurada con más claridad que

en el caso de las asociaciones visuales que, según ellos, ofrecen recuerdos parecidos a unas vagas "proposiciones", (1993: 170).

De acuerdo con la teoría de Meyer (1956), Vaitl, Vehrs, y Sternagel piensan que la música está estructurada para inducir las expectativas. La realización o la frustración de esas expectativas provoca la relajación o sigue manteniendo la tensión. El placer estético se alcanza cuando esas tensiones temporales se calman a través de los recursos estilísticos de la música como son, por ej.: la organización tonal, las leyes de la continuidad, la finalización esperada, el cierre, etc. (Vaitl, Vehrs, y Sternagel, 1993: 173).

Como podemos ver, esta teoría en sus líneas generales, coincide con la *teoría de interrupciones* de Mandler (1975), analizada en el apartado anterior. Las interrupciones en el desarrollo de una serie de sucesos esperados provocan, según esta teoría, una activación psicofisiológica mucho más pronunciada, que una secuencia cumplida sin interrupciones. También, creemos que la teoría de la *incongruencia y la congruencia retardada* postulada por el mismo autor puede aclarar las ideas de Meyer, aunque no trate de la música. Teniendo en cuenta el desarrollo secuencial de la música en el tiempo, y sus reglas de composición mucho más rígidas que en la narrativa, es de esperar que cualquier *interrupción* e *incongruencia* en su estructura tenga más impacto en los oyentes que en los lectores de una novela.

Otros autores que han trabajado siguiendo la misma línea de investigación, son Berlyne (1971) y Werbik (1971). El primero de ellos, considera que el potencial real de la activación psicofisiológica de la música está en su complejidad, novedad, el efecto de sorpresa o en la ambigüedad. Si la pieza musical es demasiado compleja o contiene demasiados efectos de la sorpresa, el oyente se va a "activar" al principio, pero esta activación no va a durar mucho y acabará "desconectándose". Lo mismo sucederá si la pieza es demasiado simple o apenas contiene sorpresa. El efecto estético óptimo se alcanzara en un punto de equilibrio entre el nivel más alto y el más bajo de *arousal*, lo que depende, según Berlyne, del nivel de la sofisticación musical del oyente (citado en: Birbaumer and Öhman, 1993: 173-174). De acuerdo con estas conclusiones, Werbik (1971) cree que el prerrequisito básico para la experiencia estética en la escucha de la música se encuentra en una óptima alternación entre las expectativas cumplidas y frustradas. Esto se debe a la tendencia innata del organismo

humano de conseguir un equilibrio en la activación psicofisiológica (Citado en Birbaumer and Öhman 1993: 174).

A partir de los trabajos de campo citados, Vaitl, Vehrs, y Sternagel (1993) han hecho sus propios experimentos basados en la audición de la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner. Los primeros datos de las mediciones fisiológicas han demostrado que "...las respuestas fisiológicas y emocionales más apreciables (tasas de *arousal* más altas) sucedieron durante los eventos musicales característicos, en particular durante los leitmotiv" (1993: 179). Los autores de esta investigación han definido el *leitmotiv* como pieza musical corta que se repite varias veces durante la obra con objetivo de caracterizar mejor los personajes y crear diversos estados mentales, afectos y emociones. El uso de esta técnica en Wagner es tan pronunciado que H. Berlioz calificaba su obra como "la música que llega hasta la médula ósea", mientras F. Nietzsche le reprochaba de que le interesaba solo el "efecto que produce en los nervios de su público" (en: Birbaumer and Öhman, 1993: 169).

Los resultados de esta investigación, a parte del hecho que el *leitmotiv* provoca una mayor activación fisiológica, también nos demuestran que las respuestas más intensivas han sido observadas durante la escucha de los motivos más rítmicamente pronunciados. Sin embargo, no se ha encontrado una correlación convincente entre la activación fisiológica y la interpretación subjetiva en todos los participantes. Allí donde los aparatos registraban un "silencio fisiológico" algunos oyentes afirmaban que estaban conmovidos, lo que, según los autores del experimento, se debe a una supuesta empatía con los personajes y con las situaciones de la ópera. Comparando sus resultados con los datos de los experimentos parecidos, Vaitl, Vehrs, y Sternagel (1993) sacan la conclusión de que habría que efectuar un estudio por separado por cada estilo musical, porque los oyentes no responden del mismo modo a la música clásica y al pop, por ejemplo. Salvo las respuestas intensivas a los motivos interpretados con más ritmo, que coinciden en casi todos los experimentos mencionados, el resto de las reacciones de los oyentes depende de una serie de los factores demasiado diversos para ser concluyentes. Muchas veces el contexto semántico de la historia o la preparación musical de los oyentes determinan los resultados finales (1993: 188).

De acuerdo con estas conclusiones, intentaremos encontrar un punto en común con las ideas expuestas anteriormente. Como primero, creemos que los resultados expuestos responden de un modo convincente a nuestra pregunta de referencia acerca del provecho que puede sacar

un cineasta de estos conocimientos: lo único demostrable en la recepción de la música por los espectadores es lo que decía Arnheim: "...es en el ritmo donde está el secreto, no en el compás" (1980: 29). Las piezas repetitivas, en forma de *leitmotivs*, interpretadas con el ritmo más pronunciado, impactarán a los espectadores más que cualquier melodía con poco ritmo. Relacionado con el factor temático de la repetición compulsiva de Freud, ya hemos comentado las ideas de Fraisse acerca del "ritmo subjetivo" que se produce gracias a la *organización neuromuscular* del hombre que "da preferencia a la repetición de movimientos idénticos" (1976: 111). A parte de la *Psycholigie du rythme* de Fraisse, existe una multitud de trabajos que intentan explicar el fenómeno de ritmo desde el punto de vista antropológico.

> ...Los salvajes dirigen sus emociones colectivas por medio de conjuros y de la música excitante de los tambores. Esto apela irresistiblemente al sentido musical y rítmico que tan desarrollado está entre ellos. La música primitiva mantiene los nervios en vibración y produce movimientos frenéticos, particularmente en la danza... Cuando al ritmo ya complicado de los gongos se añaden los contrarritmos de los pasos de danza... se produce una excitación indescriptible y un grado de emoción que un concierto en Europa nunca alcanza (Wolff, 1959: 111).

Volviendo al tema principal de nuestra tesis, también parece interesante la teoría de Werbik (1971), antes citada, que vincula estrechamente la experiencia estética de los oyentes de la música con el equilibrio óptimo entre las expectativas cumplidas y frustradas.

Si Werbik tiene razón, habría que preguntarse ¿cuál es ese "equilibrio óptimo"? Encontrar ese punto sería casi equivalente a conseguir la "receta" para crear una obra musical y probablemente la de cualquier otro tipo de la representación artística que se desarrolla en el tiempo como la música. A pesar de que ya hemos destacado la importancia de la anticipación y del suspense en la narrativa, consideramos esta idea de Werbik poco acertada. Estamos convencidos que la búsqueda de ese "equilibrio óptimo entre las expectativas cumplidas y frustradas" tiene gran importancia en toda narración o composición musical pero creemos que, a parte de esto, existen otros numerosos factores que determinan su carácter estético. Uno de ellos, por ejemplo, es la posibilidad de evocar el sentimiento *unheimliche* en los oyentes, cuya "aplicación" estamos investigando en este trabajo.

Pero volvamos de nuevo a la música que es el objetivo central de este apartado. Aunque hemos citado varios trabajos de los psicólogos que han investigado las respuestas de oyentes de la música, hay que reconocer que en este campo no encontramos ningún experimento con la música de cine. Se han hecho estudios con las piezas separadas de diversos géneros

musicales o se han analizado las reacciones del público de la música clásica o de la opera (Vaitl, Vehrs, y Sternagel, 1993) pero, según parece, a nadie se le ha ocurrido analizar las respuestas del público a la música que acompaña las imágenes. Creemos que es bastante fácil dar una respuesta convincente para explicar esta ausencia: la música en el cine, a pesar de su importancia, casi nunca es un elemento determinante como lo es la imagen. La psicología experimental, ya lo hemos comentado, evita las investigaciones en los campos que le resultan confusos desde el punto de vista de las mediciones. Los aparatos que registran los cambios en la frecuencia cardiaca o en la tensión sanguínea no son muy adecuados para medir la influencia aislada de la música en una secuencia cinematográfica.

Dejando de momento la psicología experimental, para terminar este apartado, haremos un corto repaso por los trabajos escritos por los autores que tomaron la psicología como el apoyo para sus reflexiones sobre la música del cine.

Por ejemplo, en su *Psicología del arte y de la estética,* M. Denis (1985) sostiene que diversos experimentos confirman que la interpretación de un contenido fílmico ambiguo puede ser 'guiada' por ciertos' componentes del mensaje.

> En particular, este es el caso de la música de acompañamiento, cuya expresividad orienta, incluso desde las primeras imágenes de la película, la manera por la que el espectador va aprehender los sucesos relatados, haciéndole presentir la categoría dramática a la que pertenecen estos sucesos... Los sujetos que han asistido únicamente a la proyección de la ficha técnica [rótulos de entrada] de una película con título ambiguo... en su mayoría relacionan la película en cuestión... con un género dramático o policíaco si la proyección ha sido acompañada por un cierto tipo de música (1985: 209).

Del mismo modo, continúa Denis, es posible convertir una secuencia, interpretada por los actores de modo cómico, en una situación dramática "cuando es acompañada por una apropiada partitura musical" (1985: 209)

Los modos de manipulación del público son numerosos, y uno de ellos, obviamente, se encuentra en el manejo de la banda sonora. En nuestra opinión, estos conocimientos sobre las posibilidades de la música en el cine, pueden ser útiles para un director, del mismo modo como, p. ej., que el antes citado experimento de Kulechov. Otro problema es el efecto estético que esas manipulaciones pueden causar. En su *Psicología del Arte,* Vigotski (1972: 56) sugiere que "...el contagio... de la música, que aparentemente se provoca con tanta facilidad,

se obtiene únicamente cuando el intérprete sabe encontrar esos momentos infinitesimales que son precisos para lograr la perfección...” No hay razón alguna para pensar que lo mismo no sucede con las demás artes. “El distraer nuestros sentimientos no constituye el objetivo final del proyecto artístico”, afirma Vigotski (1972: 67).

Conseguir, que el público perciba una escena cómica como dramática, gracias a la manipulación con la música, probablemente puede tener una justificación estética solo en unas limitadas ocasiones, como es, por ejemplo, en una parodia. Estamos convencidos que hacer esto para despistar al espectador de un *thriller,* destruiría inmediatamente cualquier goce estético que le puede proporcionar la película. La música del cine, a parte de perfilar las emociones del público, también facilita de un modo eficaz las claves genéricas de la película. Esto nos lo confirma, el mismo M. Denis en la cita de la página anterior. Por lo tanto, su idea sobre la manipulación con la partitura musical no la podemos considerar como una posibilidad sino, más bien, como una herramienta más del director.

“Debido a que las emociones son cortas, la brevedad de las frases musicales facilita su conversión en un modo ideal de apelar en el sistema emocional en los momentos particulares” sostiene Greg M. Smith (2003: 63) reflexionando sobre el papel de la música en el cine. Su libro, *Film Structure and the Emotion System* es uno de pocos estudios dedicados a la psicología del cine que concede a la música la misma importancia que tienen todos los demás elementos de una película. Este autor, habla de una forma de manejo de la música, mucho más sofisticada que la que propone Denis. En la siguiente cita veremos cómo lo explica usando el ejemplo de la película *Psicosis* (Hitchcock, 1960):

> El primer plano de Norman mientras amargamente describe el manicomio, junto con la música orquestal en clave menor, nos previene que Norman debería ser un hombre de temer. Las señales no son tan evidentes para que estemos seguros de que Norman hará algo mal, pero son lo suficientemente coordinadas para indicar al espectador que debería temer de algo. (Smith, 2003: 44).[97]

Según el autor, la música interpretada en la clave menor, es un estímulo muy sutil para que el público perciba esta escena como un aviso. La música no nos comunica explícitamente de que Norman vaya a cometer algo malo, pero Smith la considera una señal suficiente para hacernos creer que este hombre podría ser una amenaza.

[97] (Trad. I. G.)

Estemos de acuerdo o no con los argumentos arriba citados, desde el punto de vista de este apartado, se impone un problema formal: su autor no es psicólogo como lo es la mayor parte de los investigadores citados, sino es el profesor de cine y televisión de la universidad de Georgia (EE.UU.). G. M. Smith escribe un libro entero sobre la psicología de las emociones en el cine, pero en la mayoría de los casos saca sus conclusiones sin el respaldo de los datos experimentales. Con esto no queremos decir que sus ideas no fueran válidas, sino de que hay que tomarlas con precaución como debería ocurrir la mayor parte de los estudios sobre el cine basados en la introspección. En realidad, estamos aplicando el mismo grado de precaución desde el principio porque, en este capítulo dedicado a la psicología de cine, intentamos verificar tanto las ideas de Freud sobre *unheimlich* expuestas anteriormente como sistematizar los hallazgos sobre los aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica.

Para G. M. Smith, aparte de la música, existen diversos recursos que se usan en el cine para evocar emociones. Las más importantes son: "...luz, cámara, interpretación, sonido, música, puesta en escena, caracteres, historia, género, convenciones, etc." Aunque un gran número de las teorías destaca la identificación como el mecanismo más importante para evocar la emoción fílmica, este investigador considera que el punto de vista que él propone, facilita la "discusión sobre un rango más amplio del significado emocional de los indicadores cinematográficos." (2003: 8).

Un buen ejemplo de las posibilidades de la manipulación musical en el cine Smith encuentra en la película *Ghost Busters* [*Cazafantasmas*] (Reitman, 1984). Su teoría de los indicadores emocionales múltiples en este punto se acerca a las ideas antes citadas de Denis sobré la música que eficazmente perfila las expectativas de los espectadores (1985: 209).

> Teniendo esta mezcla de esquemas del género que compiten entre sí, es difícil decidir qué estado de ánimo se requiere. Algunos indicadores de emoción (cámara, por ejemplo) apuntan a un estado de ánimo tenso típico para una película de terror. Algunos indicadores en cambio (iluminación y reparto) socavan esas expectativas, y algunos (música) apuntan simultáneamente hacia el terror y un humor más ligero como la comedia. La escena termina con algo parecido a un poltergeist, la mujer corre hacia la cámara gritando, un rápido fundido a blanco, con el comienzo fuerte de la música ligera del título, proporcionando un estallido coordinado de indicadores, que señalan el final de la escena, aportando poco clara información sobre el estado emocional apropiado para esta secuencia. (Smith, 2003: 50).

¿Cuál es el género de *Ghost Busters*? Esa película trata de los fantasmas y de las casas encantadas y por lo tanto debería ocupar un lugar importante en la filmografía de esta tesis. Pero, no lo ocupa justo por las razones que expone G. M. Smith. Es difícil determinar a qué género pertenece, debido a la mezcla de los elementos genéricos entre el horror y la comedia. Esa mezcla de los esquemas genéricos enfrentados, definitivamente impide al espectador llegar a un determinado estado mental (*mood*, como lo denomina Smith) apropiado para la secuencia en cuestión. La cámara, por ejemplo, nos indica que debería tratarse de una atmósfera tensa, típica del cine de horror. Pero otros indicadores, como el reparto y la iluminación frustran esas expectativas, mientras la música nos sugiere que pudiera tratarse a la vez de una película de terror o de la comedia. De hecho, G. M. Smith considera que la mayor parte de los críticos coinciden en calificar esta película como comedía.

> En el clímax de la película, el ánimo cómico es tan establecido que la confrontación con dios Gozer puede ser representada como una escena de horror corriente sin cambiar el estado de ánimo adoptado. Ghostbusters mezcla los indicadores de emoción de dos diferentes prototipos del género, pero lo hace de una manera que señala que las expectativas de género siguen siendo dominantes.. Una vez que esa jerarquía está construida, la película puede introducir más liberalmente elementos del género secundario (horror), creando una mezcla emocional compleja (2003: 50).

Para resumirlo, al llegar al clímax de la película, el tono cómico es tan establecido que ni la introducción de una escena claramente terrorífica puede cambiar el estado emocional del público. Es cierto que *Ghost Busters* mezcla los indicadores emocionales de dos diferentes prototipos genéricos, pero consigue mantener la jerarquía entre ellos de tal modo que se puede producir una mezcla emocional compleja sin causar un nuevo cambio emocional en su público.

Una situación semejante, causada por la mezcla continua de las claves genéricas podemos encontrar en *Beetlejuice* (Burton, 1988). Más adelante volveremos a esta película, con un análisis más detallado, porque creemos que su director aprovecha de un modo muy hábil las posibilidades del efecto de *unheimliche*, manteniendo la historia dentro del marco de la comedia.

Volviendo a la música, Smith (2003) nos ofrece una reflexión interesante sobre el uso de *leitmotiv*, que en líneas generales coincide con la investigación de Vaitl, Vehrs, y Sternagel (1993) con la que comenzamos este apartado. La película que analiza es *Casablanca* (Curtiz, 1942) y el *leitmotiv* en cuestión es la canción "*As Time Goes By*" que se ha hecho célebre

gracias a este famoso melodrama. Para que una canción entera se convierta en el *leitmotiv* de esta película, hacía falta algo más que repetirla varias veces durante la historia. La clave está en una conversación anticipatoria con la que Ilsa y Rick solicitan al pianista que toque de nuevo la canción. El músico, naturalmente, intenta declinar el pedido, aburrido de volver a tocar siempre la misma melodía, pero justo gracias a esta discusión repetitiva, la canción se convierte en algo más que una simple música de fondo.

> ... Sam (Dooley Wilson) actúa de modo evasivo antes de cumplir el deseo de Ilsa o Rick. "Tócala, Sam", pide Ilsa. "No sé de qué estás hablando". "Toca 'As Time Goes By'"; ... un intercambio pensado de manera similar entre Rick y un reticente Sam nos facilita la segunda interpretación de la canción. Después de su tercera repetición, 'As Time Goes By' ya está incorporado en la música no-diegética como un leitmotiv repetido para poder evocar asociaciones emotivas más tarde en la película. Estos elementos repetidos (frases, canciones) en Casablanca se aprovechan claramente de la estructura asociativa del sistema emocional (Smith, 2003: 164).

La canción-leitmotiv fue estrenada en Broadway diez años antes del comienzo del rodaje de *Casablanca*. Curiosamente, M. Steiner, el autor del resto de la música para el film, hizo todo lo posible para rechazar la inclusión de esta canción, aunque hoy en día es difícil imaginar *Casablanca* sin ella. Los autores del libro *Psychiatry and the Cinema* (Gabbard and Gabbard, 1999) consideran que en la época de su estreno "...la película ha ganado la fuerza nostálgica justo por usar en ella una canción ya bien conocida. Muchos espectadores asociaron sus propias experiencias románticas con la música en cuestión..." (1999: 213). Desde nuestra perspectiva, es imposible saber, si *Casablanca* hubiera tenido el mismo éxito si el compositor Steiner habría conseguido sustituir "*As Time Goes By*" con una canción suya. Nunca podremos afirmar con seguridad si una música o un actor funcionarían mejor en una película que los que acabamos de oír y ver, pero nos parece muy convincente el argumento arriba citado; una nostálgica y bien conocida canción de nuestro pasado elevará las posibilidades de que percibamos la escena de una película de modo más emocional o más subjetivo.

La clave de *Casablanca* según U. Eco está en su "incoherencia gloriosa" que produce material contradictorio en cantidades suficientes para todas las generaciones del público, incluso el que todavía no ha nacido. La película no solo incluye varios arquetipos, continúa Eco, sino todos ellos brillan a la vez de un modo desvergonzado, llevándonos a las profundidades homéricas. "Dos clichés nos hacen reír, pero cien clichés comienzan a conversar entre ellos y montan una reunión" (Eco, 1985: 11). De acuerdo con Eco, el psiquiatra G. Gabbard cree que las películas de Hollywood representan una infinita reunión

de los arquetipos. “Sospechamos que el atractivo de cine tiene mucho que ver con su capacidad de aprovecharse de las preocupaciones inconscientes del público que habitualmente le llevan al ver las películas” (Gabbard and Gabbard, 1999: 206).

Según C. Gorbman (1987), la música en el cine de ficción evoca la imaginería del público a través de una “regresión benigna” a la fase pre-edipal del feto que vive en un “envoltorio sonoro” dominado por el latido de corazón de su madre y el sonido de su voz. Siendo libre de la significación lingüística y de cualquier otro tipo de interpretación Gorbman cree que la música puede “...de modo más fácil superar el sistema de defensa y penetrar en el subconsciente... La música engrasa las ruedas del placer cinematográfico, facilitando el viaje del espectador a su propio ser.” (Gorbman: 1987: 62).

Siempre cuando nos apartamos de la psicología experimental, como en el caso de las citas anteriores de Gorbman o de Eco, nos encontraremos con una serie de ideas sumamente interesantes, pero sin posibilidad alguna de verificarlas salvo a través de la propia experiencia. Incluso, cuando tengamos posibilidad de contrastar esas ideas con los trabajos de otros autores que reflexionan sobre el mismo asunto, el último factor decisivo será nuestro sentido común. Lamentablemente, aun disponiendo de los resultados obtenidos en los laboratorios de los psicólogos experimentales, tampoco podemos contar con unas pruebas totalmente fiables, que convenzan ni siquiera a otros psicólogos. Casi todos los investigadores que hemos mencionado hasta ahora, han tenido una serie de oponentes cuyos experimentos han puesto en duda sus resultados. La psicología experimental no es una ciencia exacta, de modo que sus conclusiones definitivas, siempre dependen de un tipo de consenso basado en la búsqueda de los resultados coincidentes. Para resumir, tanto la psicología experimental como la teoría de cine o la filosofía, no pueden proporcionarnos unas conclusiones que nos sirvan como un manual eficaz para pensar mejor o crear obras de arte. Quizás, lo máximo que podamos esperar de estas investigaciones, incluida esta tesis, es llegar a entender mejor cómo funcionan los mecanismos de la creación y de la recepción cinematográfica.

De acuerdo con esto, la anterior cita de Gorbman, que nos comenta que la música puede penetrar en nuestro inconsciente de modo más fácil que cualquier otro recurso cinematográfico, puede resultarnos más o menos aceptable, dependiendo de cuánto convincentes nos parezcan sus argumentos sobre la fase “pre-edipal” y el “envoltorio sonoro”

usados para justificar su idea. Más adelante volveremos a esta idea analizando la música de las películas concretas, pero en este momento nos detendremos para comentar un texto estrechamente relacionado con los conceptos de Gorbman.

En el artículo "*Alien* and Melanie Kleins's Night Music" (Gabbard and Gabbard, 1999: 277-293) los autores sostienen que el interior de la nave espacial en la película *Alien* (Scott, 1979) recuerda al interior del útero materno. Ya en las primeras imágenes de la apertura, la cámara nos lleva por el interior mientras escuchamos "…ruidos uniformes y atonales, que evocan recuerdos a la existencia intrauterina, las, los ruidos difícilmente identificables, pero *eerily familiar*." (1999: 284). Queríamos parar aquí de momento, para llamar la atención a las dos últimas palabras de la cita: "*eerily familiar*" que hemos dejado en la versión original. Antes de finalizar el Capítulo 2 esta frase la hubiéramos traducido en español como "*familiar siniestro*". Ahora sabemos que aquí tratamos del sentimiento *uncanny* = *unheimliche* [98] que no significa lo mismo que *lo siniestro*, por más que en España lo traduzcan con esta última palabra. También, tenemos claro que el sonido atonal de la nave causa este impacto porque, según los autores, nos recuerda a nuestra existencia fetal. ¿Y cómo es esta existencia antes de nacer? Ya sabemos que el feto en los últimos meses antes de nacer puede oír el latido del corazón de su madre y la melodía de su voz, puede sentir los cambios de la postura de su cuerpo y poco más. Es una vida antes de la vida real y, lógicamente, nunca sabremos más de ella de lo que sabemos de la vida después de la muerte. En el caso de que existan esos dos estados mencionados, podremos solamente intuir que un recuerdo a esas vidas hipotéticas pudiera ser muy cercano a lo que sentían las cabezas de T. Gericault, pintadas unos segundos después de ser cortadas en la guillotina. Las dos situaciones mencionadas rozan el límite con algo que los parapsicólogos suelen llamar "el más allá" y que Freud incluye en su lista de los factores temáticos de *unheimliche*.

Pero volvamos otra vez a nuestro todavía no finalizado análisis de la música de *Alien*. Según Gabbard, la banda sonora de esta película es aún más desconcertante debido a que R. Scott aprovecha todas las posibilidades de la versión especial multipista del sonido *Dolby* para desorientar al público.

---

98 Como hemos visto, *eerie* es una de las acepciones de *uncanny* que es la traducción directa en inglés del término *unheimliche.*

> En muchos momentos es difícil distinguir cuáles sonidos son la parte de la partitura atonal de Jerry Goldsmith y cuáles son el sonido real de la nave. Además, sonidos con frecuencia vienen de los rincones aislados del sistema estereofónico, y por supuesto, uno nunca se entera si justo de esa esquina el Alien hará su aparición terrorífica (1999: 283).

La única música en *Alien,* no compuesta por Goldsmith, es "*Eine Kleine Nachtmusic*" de Mozart. Nos parece que, del mismo modo cómo funciona la canción "*As Time Goes By*" en *Casablanca*, esta composición de Mozart conecta con los recuerdos de unos tiempos pasados y menos amenazantes. Si esto es cierto, aunque se trate de dos películas radicalmente diferentes, el uso del *leitmotiv* musical basado en una pieza conocida, debería poder generar una respuesta semejante por parte del público. Una situación paralela podemos encontrar también en *2001: A Space Odissey* (Kubrick, 1968), cuyo director definitivamente rechazó la música original compuesta para esta película y montó en las escenas más importantes los clásicos *Así habló Zaratustra* (R. Strauss) y *El Danubio azul* (J. Strauss). Nos parece que en esta película tenemos una yuxtaposición chocante entre una música archiconocida y un desconocido total del espacio exterior infinito y amenazante. Quizás, una aproximación no intencionada de Kubrick al sentimiento de *unheimlich* a través de la música.

Según los Gabbard, el título "*Eine Kleine Nachtmusic*", a parte de los recuerdos agradables, lleva otras connotaciones más importantes. Sobre todo, nos recuerda que la acción de la película transcurre en la eterna noche del espacio exterior y como tal, está llena de las pesadillas e imágenes propias de la noche. El nombre de esta composición de Mozart sugiere un entretenimiento nocturno, pero en *Alien* esta música comienza, irónicamente, cuando los cosmonautas se despiertan de la hibernación y sus vidas en la nave se convierten en pura pesadilla (1999: 281).

Aplicando el mismo procedimiento a la imagen, Ridley Scott evita casi todos los planos master, lo que impide al espectador ubicarse en el espacio. De este modo, la ansiedad provocada por la banda sonora desconcertante, se aumenta gracias a la tensión que provoca el uso constante de los primeros planos, allí donde el público espera los planos generales. Tampoco tenemos oportunidad, según los Gabbard, observar con más detenimiento al monstruo que domina la acción de esta película. El resultado ya conocemos: una película de terror que ha entrado en la historia de cine gracias a unos factores más complejos de los que suelen exhibir los films del mismo género.

> Gran número de compradores de entradas no va a los cines simplemente para ver los intestinos sangrantes, aunque eso parece ser la lección que muchos en el negocio del cine aprendieron de Alien. Claramente, la película está hecha de modo más hábil que las correrías del monstruo y las películas locas de slasher de 1980 y 1990; pero Alien extrae gran parte de su poder gracias a su, posiblemente no intencionada, evocación de las angustias infantiles mejor descrita en términos psicoanalíticas de Melanie Klein (Gabbard and Gabbard, 1999: 277).

La idea del "envoltorio sonoro" en el que vive el feto, citada por Gorbman (1987) y Gabbard (1987), está inspirada en *The psychoanalysis of children* (Klein, 1975) cuya autora, analiza el origen de las ansiedades infantiles durante los primeros meses de su vida. Consideramos muy importante la hipótesis de los Gabbard de que *Alien*, entre otros factores, probablemente deba su fuerza al sonido que en los espectadores evoca las pesadillas cuyo origen, quizás, está en su vida uterina.

A parte de las investigaciones antes citadas, existen varios autores que han escrito sobre la música de cine desde el punto de vista psicológico. Uno de los trabajos más importantes es la *Estética y psicología del cine* de J. Mitry publicada en 1963, que, por su enfoque principal, no podemos excluir de este capítulo, aunque su autor no sea psicólogo. En este exhaustivo estudio Mitry dedica casi doscientas páginas a las cuestiones de la música cinematográfica. En el siguiente apartado, contrastaremos sus ideas con los escritos sobre la música anteriormente analizados.

3. 2. 4. La psicología de la música en el cine según Jean Mitry

Una de las primeras conclusiones de Mitry referentes al sonido responde directamente a las ideas de Münsterberg y Arnheim que sostenían que el cine perdía su valor estético con la introducción de la grabación sonora. Mitry, está de acuerdo con ellos, pero sólo refiriéndose a los comienzos del cine sonoro. En su opinión, debido a las limitaciones técnicas, el cine hablado en los primeros años de su existencia mostraba una "temible regresión" hacia las producciones parecidas al teatro filmado o a la filmación de secuencias enteras en un solo plano (1989, vol. 2: 101). Un par de décadas más tarde, afirma, quedaba claro que "...una buena película hablada no es... un film con pocos diálogos... Lo que cuenta no es la importancia cuantitativa del texto sino el papel que se le hace jugar". La palabra pronunciada en el teatro y en cine tiene un objetivo diferente. En el teatro el dialogo nos informa de los pensamientos, los sentimientos y las intenciones del héroe. En el cine el uso de la palabra con los mismos fines "...solo es válido...cuando corresponde a la realidad verdadera, es decir, a situaciones en las que es normal que se encuentren los individuos cuando hay un debate, una discusión." El film hablado, explica Mitry, "...puede reunir todas las ventajas de la expresión literaria... pasando constantemente de un modo verbal a un modo visual..." (1989, Vol. 2: 114-115, 132).

Sin embargo, analizando la música, Mitry afirma que, a diferencia de diálogo, ya desde las primeras proyecciones, a todo el mundo le parecía indiscutible, que existía una "necesidad psicológica" de la música en el cine. En el cine mudo, aunque podía comprender las relaciones temporales de los planos y de las secuencias, el espectador era incapaz de experimentar un sentimiento real de la duración:

> Le faltaba al film una especie de aleteo que permitiera medir interiormente el tiempo psicológico del drama refiriéndolo a la sensación primaria del tiempo real. Dicho de otro modo, le faltaba una medida capaz de justificar el ritmo y las cadencias. Esta medida, este "contenido temporal" era aportado por la música. Mucho más que un clima sonoro encargado de dar eco a las modalidades sentimentales, o incluso librarnos del silencio... la música daba al espectador la sensación de una duración efectivamente vivida (1989, vol. 2: 136).

Con la llegada del cine sonoro, la orquesta simplemente fue sustituida por los altavoces y la música grabada. Mientras los primeros teóricos de cine, durante una década más siguieron discutiendo sobre la necesidad de oír diálogos en la pantalla, la importancia de la música no era cuestionada por nadie. Los espectadores ya estaban acostumbrados, desde las primeras proyecciones del cine mudo, escuchar las improvisaciones de un pianista que acompañaba la acción en la pantalla. Con el crecimiento del negocio, este acompañamiento musical se volvía cada vez más sofisticado, con las orquestas que tocaban la música original compuesta para la película en cuestión.

Para Mitry las "...orquestaciones pesadas que subrayan las modalidades del drama y constituyen un 'clima' presuntamente indispensable hacen más mal que bien". La música, no es ni explicación ni acompañamiento sino "...es un *elemento de significación*... Inserta en el contexto visual, debe determinar las reacciones significantes por contraste o por asociación singular" (1989, vol. 2: 137-138).

De acuerdo con el compositor M. Jaubert (1936), Mitry sostiene que los directores de cine que intentan encargar un "comentario" musical para una escena, están equivocados porque, de este modo, retroceden a la vieja tradición del melodrama teatral. No venimos al cine para oír música y por tanto ella no tiene que "explicarnos" las imágenes o que sea "expresiva". La música tiene que hacernos perceptible "...el ritmo de la imagen sin esforzarse por proporcionarnos una traducción de su contenido, sea de orden emocional, dramático o poético". Aislada de las imágenes, la auténtica música de cine, pierde su valor, porque los compositores tienen que "...hacer música *de* film" en lugar de escribirla "...*para* los films" (Mitry, 1989, vol. 2: 140).

Sin duda alguna, esta cita suena como una rotunda reprobación de la tendencia actual de producir un CD musical de toda película que tenga éxito comercial. Mitry cree que un film "...verdadero, vivido, dramático, que observa todas las cualidades documentales y psicológicas... no parece necesitar ningún acompañamiento musical". En cambio, un film convencional y mediocre tiene que "...estar bañado en música de un extremo a otro". Plagado de inverosimilitudes, donde la "verdad psicológica está falseada en beneficio de efectismos emocionales" un film de este tipo no puede "...soportar siquiera la desnudez de los diálogos y los ambientes sonoros reales". Solo en los films de naturaleza "irrealista" la música puede

contribuir en la creación de un "...clima afectivo y onírico", mientras en las películas "realistas" tiene que limitarse a dar al espectador "...la sensación de una duración vivida". En las estructuras "realistas" el ritmo y el *tempo* riguroso de la música no se puede ajustar a la irregularidad de los planos, porque se "...deforma al pretender seguir a la imagen". Lo mismo sucede con la imagen, que se "esclerotiza" si la intentamos someter a la música, sostiene Mitry (1989, vol. 2: 142-144).

Si admitimos estos argumentos como válidos, es fácil sacar una conclusión sobre cómo funciona la clase de producciones cuya banda sonora se vende tanto como la imagen. Un cantante o grupo de rock de moda, atraen al público casi tanto como los actores-estrellas de Hollywood. Si la música tiene que enmascarar unas obvias debilidades del guion, las productoras actuales saben que el público aceptará mejor los "parches" si son compuestos por las estrellas discográficas más conocidas que por cualquier otro compositor de cine. Parece que, para la mayoría de las productoras, la función de la banda sonora se mide en las cifras de recaudación, dejando los efectos estéticos en el segundo plano.

Según Mitry, solo en los dibujos animados la música puede, de un modo coherente, adueñarse del ritmo y del *tempo* de la película. De hecho, en este género el guion suele ser puesto en música antes de convertirlo en imágenes. Las formas animadas se modifican y adaptan con una plasticidad casi infinita a las formas musicales, lo que es mucho más difícil de conseguir en las películas con actores vivos. Si a pesar de las dificultades, este sincronismo artificial se logra, funciona muy bien, pero sólo en casos de que se quiera conseguir un efecto cómico, como lo hacía Chaplin en los *Tiempos modernos* o en *El gran dictador*.

> Los movimientos sometidos a una cadencia "mecanizada" solo ridiculizan al hombre en la medida en que esta cadencia parece venir "del exterior", cuando se impone ciegamente. El hombre parece entonces una marioneta. Pierde sus cualidades esenciales (voluntad, libertad, control de si mismo, etc.) y esta degradación —en la que vuelve a encontrarse el efecto de lo "mecánico adosado a lo vivo"—, lo hace de inmediato burlesco e irrisorio (Mitry, 1989, vol. 2: 166).

Aunque aquí solo hablamos de la música, esta cita, de un modo sorprendente, nos remite al CUADRO 13 de los factores temáticos de *unheimliche.* En el grupo 11 de ese cuadro encontramos el motivo de las muñecas y los objetos que adquieren la vida y que, según Freud y Jentsch nos provocan el efecto de *unheimliche* porque nos hacen vacilar de si tratamos con

seres vivos o artificiales. En el ejemplo anteriormente citado de Mitry, la situación es inversa: una persona sometida a una cadencia externa comienza a comportarse como una marioneta sin voluntad y control de si mismo. Sin embargo, nos parece que el resultado es el mismo: nos impacta el gesto y el movimiento de algo aparentemente vivo dominado por algo mecánico, ajeno a su voluntad. Puede resultar cómico, pero también puede incitarnos el sentimiento de *unheimliche*. Cómo lo vamos a percibirlo, depende de la situación en la que presenciamos el suceso.

Una película como *Tiempos modernos*, donde Chaplin baila con las llaves de tuercas puede provocarnos risas y resultar inquietante a la vez. Lo mismo puede sucedernos si observamos a un psicótico que, subido en un banco de un parque, lanza un discurso inteligible a sus espectadores, convencido que es propio Napoleón. La mayoría de los observadores se reirán, pero según Jentsch "...en el observador profano se despierta el oscuro pensamiento de que los procesos mecánicos comienzan a dominar lo que él antes consideraba la psique unificada... Varios pacientes con problemas de este tipo solían causar la impresión *unheimliche* en la mayoría de la gente" (véase Anexo I puntos 12 y 13). Los factores 3 y 4 del CUADRO 13 relacionados con la repetición compulsiva y las manifestaciones de demencia y epilepsia entran en el juego con el factor 11 antes citado.

Para verlo más claro, analicemos ahora una escena de "auténtica posesión" musical. Los compradores de la casa encantada en *Beetlejuice* (Burton, 1988), de repente, uno a uno, seguidos por sus invitados, comienzan a levantarse de la mesa donde cenan, cantando y moviéndose en el ritmo de calipso que les convierte en auténticas marionetas. Sus bocas se abren de un modo forzoso siguiendo en *playback* la voz de Harry Belafonte interpretando su célebre canción *The Banana Boat Song*. El efecto es inconfundiblemente cómico, pero a pesar de su tono grotesco encontramos en esta escena unos toques de *unheimlich* que se generan durante toda la película. Aunque *Beetlejuice* pertenece al género de la comedia, sus protagonistas son espectros de un matrimonio muerto (A. Baldwin y G. Davis) y la historia completa sucede en su casa que se convierte en un lugar encantado para la familia que viene a vivir en ella. Creemos que el punto de vista cómico de Burton no exime al público de sentir de vez en cuando escalofríos que habitualmente suele provocarnos la presencia de la muerte.

Cantando con voz de hombre

Las manos limpian de modo incontrolable

El cuerpo baila a contra su voluntad

Extrañeza por sus propios movimientos

Cuadro 14: *Bittlejuice* (1988) (tiempo: 00:49:58 a 00:51:45)

La canción *The Banana Boat Song* es mucho más conocida en EE UU que en Europa porque es el himno oficial de los *fans* del club de béisbol *New York Yankee*. Contando con la popularidad de este deporte en la América del Norte, opinamos que Burton, introduciendo esta canción en su película, consigue aumentar el efecto cómico en su país. Pero aquí se impone una pregunta lógica: ¿y qué pasa con los espectadores que no entienden inglés, que nunca han oído esta canción y que no saben nada sobre el béisbol? En nuestra opinión, al principio se sentirán bastante más desorientados que el público norteamericano, pero gracias a la divertida interpretación de los actores y el ritmo animado, en seguida se darán cuenta de que esta escena hay que entenderla en clave de humor.

Ahora, supongamos que el director de la película quiere conseguir un efecto de terror en lugar de seguir con la comedia. Imaginemos que sucede lo mismo, pero con otra música. Por ejemplo, una liturgia coral en la lengua copta. El ritmo sería monótono y por lo tanto los movimientos de los bailarines forzosos mucho más lentos y pausados. Estamos seguros de

que el público acabaría sintiendo un auténtico escalofrío, a pesar de todas las claves cómicas establecidas anteriormente. En este caso entraría en el juego, a parte de los motivos antes mencionados, el factor Nº5 del CUADRO 13, relacionado con las prácticas de la magia y el animismo.

Para entender mejor esta suposición, recordemos la escena de *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968), en la que la joven pareja desde su dormitorio escucha unos cánticos semejantes a un ritual mágico que provienen del piso de los ancianos. El efecto *unheimliche* provocado por esta música aumenta con los sucesos posteriores que comienzan al día siguiente con el suicidio de la criada de los ancianos. "La música religiosa dista mucho de ser inocente cuando se emplea conjuntamente con la imagen fílmica" dice R. Lack. Para muchos directores, opina él, la música del siglo XVIII representa lo "último de la civilización, una cumbre de la certidumbre racional humana, que hay que invocar al enfrentarse a lo desconocido" (1999: 386). Los cánticos que provienen del piso de los vecinos de Rosemary están lejos de la música sacra de Bach, pero no dejan lugar a dudas: suenan como una liturgia, aunque su idioma y el lugar donde se ejerce no son nada familiares. Por tanto, el objetivo de los rezos también puede ser diferente del que asociamos con una misa normal. Creemos que no hay que volver a las definiciones de Freud para recordar lo *unheimliche* que puede resultar ese coro ininteligible.

Pero Burton no quería hacer una película de terror y por esto, a diferencia de Polanski, elige una canción con un ritmo alegre que conoce todo el mundo en EEUU desde hace treinta años. Y, para despejar cualquier duda sobre sus intenciones cómicas, el director hace que la familia "encantada", al salir de su asombro después del baile forzoso, estalle de risa pidiendo más divertimiento de sus fantasmas domésticos. Lo mismo se espera del público de *Beetlejuice*: convertir espanto en risa desenfrenada, tal y como lo explica W. Paul en su libro *Laughing Screaming*: *Modern Hollywood Horror & Comedy* (1994). Los films de este tipo, según Paul, intentan crear un motín de risa, "*screamfest*". Creemos que es difícil esperar otra reacción del público cundo escuche un conocidísimo himno de un club deportivo interpretado en *play-back* por los miembros de una familia de *yuppies* poseída por los fantasmas.

> Películas de *Gross-out* están buscando una respuesta fuerte de su audiencia. Una alegre desinhibición es sin duda la característica más llamativa de estas películas, tanto de las comedias como las películas de horror, y también representa su mayor atractivo. En su mejor momento, estas películas ofrecen un verdadero sentido de regocijo, no sin su calidad inquietante, comprobando cuánto lejos se puede ir, cuánto

> pueden mostrar sin hacernos apartar la vista, cuánto pueden empujan las barreras para conseguir a sacar el grito de "¡Oh, qué asco!" pero como señal de aprobación, como una expresión de disgusto que es placentero echarlo fuera (Paul, 1994:20).

Es posible que los que lean estas líneas no estén de acuerdo con nosotros por incluir a *Beetlejuice* entre las películas calificadas como "*gross-out films*". Sin embargo, en la cita anterior, se menciona una particularidad propia de las mejores obras de este tipo que, en nuestra opinión, se puede atribuir a casi todas las películas de Burton. Se trata de su indiscutible "*disturbing quality*" [calidad perturbadora] que se deriva de la experimentación constante con los límites de lo repulsivo en el cine. Aunque resulta sorprendente, la relación del arte con lo repulsivo ("*gross out"*) no es una idea nueva y su apogeo filosófico se encuentra en la *Kritik der Urteilskraft* (*La crítica del juicio*) de Kant (1790) escrita en el s. XVIII:

> Las furias, las enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; solo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco,* pues como en esa extraña sensación, que descansa en pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremira para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ser ya tenida por bella.[99]

Para resumir, Kant en la cita anterior, sostiene que el asco es la única clase de fealdad que no puede ser representada en una obra de arte sin destruir el efecto estético. Partiendo de esta idea, E. Trías en su ensayo *Lo bello y lo siniestro* (1982) promueve una hipótesis muy atrevida, sugiriendo que lo repulsivo (asqueroso) es "...una de las especies de lo *siniestro*" que, como tal "...constituye condición y límite de lo bello". O sea, según este autor, sin la presencia de lo siniestro (asqueroso), no podemos considerar una creación como una obra de arte porque lo siniestro es la condición de lo bello. Por otro lado, continúa Trías, siendo el asco el límite de lo bello, lo siniestro no debe desvelarse del todo, su presencia es imprescindible, pero en forma disimulada (1992: 14-17).

Si esta hipótesis de Trías es correcta, las películas de Burton cumplirían con los requisitos principales de ser consideradas unas auténticas obras de arte. A parte de *Beetlejuice*, sus títulos más recientes como *La pesadilla antes de la Navidad* (*The Nightmare Before*

[99] Citado en Trías (1992 [1982]: 11)

Christmas), (Selick, 1993) o *La novia cadáver* (*Corpse bride*), (Burton, 2005) juegan con los mismos motivos estrechamente vinculados con lo repulsivo y lo macabro. Cadáveres en descomposición, esqueletos, necrofilia, cuentos idílicos navideños mezclados con las pesadillas... No sorprende que el único Oscar de *Beetlejuice* fuera concedido a sus maquilladores. *Bitelgeuse* (M. Keaton), el fantasma que exorciza los muertos de los vivos, es un auténtico cadáver con todos los signos de putrefacción, pero en lugar de asco, provoca risas aun cuando se dedica a comer cucarachas. La música, como ya hemos comentado, es uno de los elementos decisivos que proporcionan las claves cómicas suficientemente claras para apartar al público de un creciente sentimiento de repugnancia.

> ...los momentos musicales de *Beetlejuice*, aderezados con imposibles bailes que atentan contra cualquier criterio coreográfico... suplementan el espectáculo ilusionista y hacen del film algo próximo al espectáculo de variedades, forma teatral que también contribuyó de un modo muy activo a la instauración de ciertas formas visuales en el primer cine (Sánchez-Navarro, 2000:148).

Estamos de acuerdo con esta idea que relaciona *Beetlejuice* con el espectáculo teatral de variedades. Consideramos que la atmósfera de estas antiguas representaciones era muy semejante al ambiente del *screamfest* que, según Paul, es el objetivo principal de las películas de *gros-out*.

Como podemos ver, la mezcla explosiva del humor, el terror y el asco era conocida mucho antes de la invención del cine. Trías, en *Lo bello y lo siniestro*, parafrasea a Kant que sostenía que un fuerte ataque de asco se puede combatir "...únicamente un sentimiento placentero del mismo carácter violento y automático, como el humor..." (1992: 14). T. Burton en sus tres películas antes citadas usa el humor para combatir el terror y el asco del mismo modo como durante siglos lo hacían en las fiestas de *Halloween* en EEUU o en el Día de los muertos en México. Es difícil no asociar la imagen de la protagonista de *La novia cadáver* (Burton, 2005) con el esqueleto sonriente de "La Catrina" que aparece en las procesiones mexicanas.

Como podemos darnos cuenta, de nuevo nos hemos alejado del tema principal de este apartado dedicado a la psicología de la música de cine. Creemos que, a pesar de una fuerte necesidad de sistematizar nuestra investigación, realmente es imposible analizar ningún elemento de cine sin considerarlo como la parte de un conjunto inseparable. Debido a este hecho, son casi inevitables las digresiones como la última sobre *Lo bello y lo siniestro*. Es

evidente que cualquier intento de analizar solo un aspecto del arte cinematográfico, pone en juego todos los demás elementos de una película.

3. 2. 5 La música y *unheimliche*

Freud en su ensayo *Das Unheimliche* (1919) no menciona la música, porque se dedica al análisis de la literatura y de sus pacientes neuróticos. De todos modos, si hubiera deseado analizar el cine, poco habría podido decir acerca de la música, debido a que su texto se publicó en la época del cine mudo.

Sin embargo, tal y como hemos podido ver en el último apartado, en el ámbito de psicología, se ha dicho y escrito bastante más sobre la música en el cine, que sobre la imagen. No hemos conseguido a encontrar una respuesta de por qué los psicólogos prefieren los experimentos con el sonido en el cine que con la imagen. Sin embargo, el sentido común nos dice que las causas habría que buscar en la naturaleza más exacta y por lo tanto más medible de tonos, ritmos y tempos musicales en comparación con la multitud de variables que contiene una imagen fílmica. Si es cierto el dicho que una imagen vale más que mil palabras, quizás pudiéramos transponerlo a la pregunta ¿cuántas frases musicales hacen falta para sustituir una imagen? O, quizás pudiéramos convertirlo en otro dicho: una imagen vale más que mil frases musicales. Evidentemente, cualquiera podría impugnarlo diciendo que la respuesta depende de la imagen y de la música. Pero si hablamos del significado, la respuesta es tan exacta como la medición electrónica de la frecuencia de un tono: la música no significa absolutamente nada, de modo que una imagen vale más que toda la música. El psicólogo cognitivista Steven Pinker, apoya nuestras conjeturas de un modo todavía más tajante:

> La música es un misterio... Comparada con el lenguaje, la visión, el razonamiento social y el saber técnico de carácter físico, la música podría desaparecer de nuestra especie y el resto de nuestro estilo de vida quedaría prácticamente intacto. La música parece ser una pura tecnología del placer, un cóctel de dogas de entretenimiento que ingerimos a través del oído para estimular una masa de circuitos del placer al mismo tiempo (2007: 675).

Estas palabras de un científico de la psique humana suenan como un puro sacrilegio a los que hacemos, disfrutamos y usamos la música en nuestras producciones audiovisuales.

Especialmente hiriente resulta la primera frase que califica la música como algo totalmente inútil en nuestra civilización.

El físico Philip Ball, que polemiza las mismas frases de Pinker, considera que la opinión del psicólogo estadounidense, aunque tenga su parte de razón, no capta el problema esencial de la música. Entre otras cosas, la música "está tan integrada en nuestras funciones motrices, cognitivas y auditivas... que sería imposible eliminarla de nuestras culturas sin modificar nuestros cerebros", Además, continua Ball, "...la música no tiene por qué disfrutarse." En algunas culturas la música es la parte integral de rituales y no se escucha solo por placer. (2010b: 17). Según la opinión del psicólogo musical J. Roederer:

> "... el papel de la música en supersticiones, ritos sexuales, religión, proselitismo ideológico y enardecimiento militar demuestra claramente su valor para uniformizar la conducta de los grupos humanos, algo que, en el pasado remoto, cuando la creciente complejidad del entorno social exigía acciones colectivas y cohesionadas por parte de las comunidades, sin duda tuvo un valor enorme a efectos de supervivencia" (Roederer, 1984: 365 citado en Ball, 2010b: 42)

El párrafo anterior vuelve a confirmarnos lo que hemos comentado en relación con la elección del himno oficial de los *fans* del club de béisbol *New York Yankee*. Las primeras notas archiconocidas de *The Banana Boat Song* cohesionan el auditorio convirtiendo la sala en un "screamfest". Pero el baile se vuelve *unheimlich* justo por la familiaridad de la música que convierte esa danza alegre en algo muy extraño –los movimientos de los bailarines se transforman en espasmos compulsivos que siguen a pesar de sus propios esfuerzos de pararse. En el Cuadro 14 hemos capturado cuatro fotogramas con las miradas de los personajes llenas de susto y extrañeza. En su libro *Cómo funciona la mente,* Pinker describe las bandas sonoras cinematográficas como un ejemplo excelente del impacto emocional que causa la música.

> Muchos films y espectáculos TV orquestan literalmente las emociones de los espectadores desde el principio hasta el final, con arreglos casi musicales. Aunque no tienen ritmo, melodía o agrupamiento reales, pueden hacer pasar al espectador de la película de un sentimiento a otro: el clímax generado por las escalas ascendentes de piano en el cine mudo, el lúgubre conjunto de cuerda en las escenas sentimentaloides de las viejas películas en blanco y negro (dicho sea de paso, origen del sarcástico gesto de tocar el violín con el que se quiere significar que nos están intentando manipular suscitando nuestra simpatía), el siniestro motivo a base de dos notas de *Tiburón*, la furiosa cacofonía que acompaña las luchas y las escenas de persecución. De todas formas, no queda claro si esta pseudomúsica destila los contornos de los sonidos medioambientales, del habla, de las exclamaciones emocionales, o bien una combinación de todo ello, pero lo ciertos es que resulta innegablemente efectiva (Pinker, 2007: 686).

Reproducimos íntegramente este párrafo de Pinker porque lo consideramos como un tratado bastante completo dedicado a la dirección/manipulación de los espectadores. Empezando por las escalas ascendentes de piano en el cine mudo. Realmente, todo el cine desde sus comienzos estaba pensado para atraer a los espectadores con el fin de conseguir mayores beneficios. "Producir una emoción artificial es una meta común del arte y entretenimiento" declara este autor arrancándole completamente el velo del misterio a la creación artística. Para él, la tecnología de la ficción expresa una simulación de la vida que involucra a los espectadores a través de las diferentes técnicas que dominan los artistas.

> Las palabras evocan imágenes mentales, que activan las partes del cerebro que registran el mundo cuando realmente lo percibimos. Otras tecnologías infringen los supuestos de nuestro aparato perceptivo y nos embaucan con ilusiones que, en parte, duplican la experiencia de ver y oír sucesos reales. Estas tecnologías incluyen disfraces, maquillajes y caracterizaciones, escenarios, efectos especiales y de sonido, cinematografía y animación (Pinker, 2007: 688).

Pero volvamos otra vez a nuestra búsqueda de las relaciones entre el sentimiento de *unheimliche* y la música del cine. Pinker menciona un gran repertorio de herramientas incluidos los efectos del sonido. La psicología experimental ha demostrado que no hay que recurrir a las técnicas sofisticadas para conseguir evocar unos estados de ánimo cercanos o idénticos a *unheimliche*:

> Las frecuencias inmediatamente inferiores al umbral mínimo de audición se llaman infrasónicas y son producto de determinados procesos naturales tales como el oleaje, los terremotos y las tormentas. Parece ser que provocan extrañas respuestas fisiológicas, en concreto sensaciones de inquietud, repugnancia, angustia y temor, y se les ha atribuido la inducción de experiencias "sobrenaturales". El infrasonido se ha utilizado en la música contemporánea por sus efectos desasosegantes, por ejemplo en la banda sonora de *Irreversible*, la escandalosa película francesa.[100] Como medio de usar la música para inducir emociones, se diría que el infrasonido es hacer trampas (Ball, 2010b: 53)

Según IMDb, este impactante efecto sonoro se produjo y manifestó de la siguiente manera:

> Los primeros 30 minutos de la película contienen un ruido de fondo producido por una frecuencia de 28 Hz (frecuencia baja, casi inaudible), similar a la del ruido producido por un terremoto. En los seres humanos esta frecuencia produce náuseas, mareo y vértigo. Fue una de las causas de la gente que salía de las salas de cine durante la primera parte de la película en festivales como Cannes y San Sebastián. De hecho, el efecto se añadió con el fin de conseguir esta reacción (IMDb).[101]

---

[100] Irreversible (Noé, 2002).

[101] Película de Gaspar Noé de 2002 en: http://www.imdb.com/title/tt0290673/trivia?ref_=tt_ql_2 (Consultado el 15 de agosto de 2015)

Es un poco difícil creer en la explicación de que detrás de la decisión de usar los sonidos de bajas frecuencia estaba el deseo del director de ahuyentar a los espectadores. Sin embargo, si hablamos de la posibilidad de producir o de potenciar el efecto de angustia en el cine, los cineastas aquí tienen una fórmula comprobada e infalible. Y como el efecto de *unheimliche* es muy cercano (o idéntico) a la angustia, este ejemplo nos ofrece una confirmación parcial de nuestra hipótesis principal, además de la confirmación completa de la hipótesis auxiliar. Empezaremos con la hipótesis principal:

> ¿Es posible que un director de cine incite ex profeso el sentimiento de *lo siniestro* en sus espectadores, empleando los factores temáticos compilados por Freud en su ensayo *Das Unheimliche*?[102]

Si comenzamos descartando la relación con los factores temáticos de Freud, la respuesta a la primera parte de la hipótesis es afirmativa: sí, es posible, porque se ha demostrado que el uso de las frecuencias de 28 Hz en el cine puede causar "inquietud, repugnancia, angustia y temor" según la opinión mencionada de Ball. Después de la película *Irreversible* (2002), sabemos que cualquier director de cine puede conseguir el mismo efecto ex profeso. Además, observando las impresiones de los usuarios de IMDb, nosotros iremos todavía más lejos deduciendo lo siguiente: el impacto de *unheimliche* será todavía más potente, si las imágenes que se proyectan junto a esos sonidos casi inaudibles, representan algún motivo temático de la lista seleccionada por Freud. La película en cuestión tiene un número sorprendentemente alto de las reseñas de los usuarios (658 opiniones) de las cuales escogeremos solo los encabezamientos:

> One of the most disturbing and confronting movies ever made...
> Unforgettably Cruel and Disturbing...
> The Weirdest Dream...
> Dark, grim, disorienting, and unflinching filmmaking...
> Some of the most disturbing scenes ever...
> Horrifc, Haunting and Honest...
> Unbearable and Horrific... (IMDb)[103]

Dominan en estas frases las palabras del campo semántico perteneciente a *uncanny*/*unhemliche* (*Disturbing, Wierd, Disorienting, Horrific, Haunting, Unbearable*). Lo

---

[102] En las hipótesis aparece el término *lo siniestro* que posteriormente rechazamos para sustituirlo definitivamente por la palabra *unheimliche.*

[103] http://www.imdb.com/title/tt0290673/reviews?filter=chrono;filter=chrono;start=30 (Recuperado: 15/08/2015)

curioso es que esta película no pertenece al género de horror. La sinopsis corta de la película nos indica otra cosa distinta de lo que se podría suponer leyendo las impresiones de los espectadores: "Eventos en el transcurso de una noche traumática en París despliegan en orden cronológico inverso como la bella Alex es brutalmente violada y golpeada por un desconocido en el paso subterráneo". Uno de los factores que envolvieron esta película en una atmósfera *unheimliche,* sin duda alguna, es el ruido "infrasónico" cuyas huellas aparecen en la mayor parte de las críticas escritas (p. ej.: "*...**weird soundtrack,** makes the viewer **sick** and so **disoriented** and **disturbed** as Marcus, the character of Vincent Cassel*." o "*...The soundtrack consists of **menacing**, pounding and with one word **infernal** sounds.*"[104]

Después de verificar positivamente nuestra hipótesis principal a través del prisma de los efectos sonoros usados en la película *Irreversible* (2002), intentaremos comprobar la hipótesis auxiliar bajo la influencia del mismo efecto auditivo.

> ¿La ficción cinematográfica crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real?

La evidencia es abrumadora, incluso si no aceptamos ninguna de las conclusiones de la hipótesis principal. La ficción cinematográfica puede aprovecharse de unos sonidos de muy baja frecuencia que, según Ball, suelen producirse en la naturaleza por terremotos, olas y tormentas. Esos sonidos, casi inaudibles en dicha naturaleza, en una sala de cine pueden provocar inquietud, angustia, repugnancia o inducir al espectador a sentir "experiencias sobrenaturales". En síntesis con las imágenes que contienen los motivos temáticos de *unheimliche,* las posibilidades del cine se hacen completamente indisputables.

Terminando el análisis de este caso constatamos que, hablando del sonido cinematográfico, de nuevo nos hemos alejado de la música. Los sonidos de ultra bajas frecuencias desde luego no son esa "golosina para nuestros sentidos" que mencionaba Pinker. Tratamos de una "golosina" cuyo funcionamiento todavía queda envuelto en profundo misterio.

> Todos los niños que son, desde un punto de vista neurológico, normales, hablan y comprenden de forma espontánea el lenguaje complejo, y la complejidad de los idiomas hablados varía poco en las culturas y los periodos. En cambio, si bien todos disfrutan escuchando música, muchas personas no pueden seguir el tono, menos aún tocar un instrumento, y los que pueden necesitan una formación explícita así como una

[104] http://www.imdb.com/title/tt0290673/reviews?ref_=tt_ql_8 (Recuperado: 15/08/2015). Subrayados de I. G.

> dilatada práctica. Los idiomas musicales varían grandemente en complejidad de una época a otra, así como en las culturas y las subculturas (Pinker, 2007: 676).

Todo el mundo, como mínimo, aprende su propio idioma y todos escuchamos la música usando el mismo aparato auditivo que sirve para percibir el habla. Sin embargo, muy pocas personas son capaces de acertar el tono que acaban de tocar en un instrumento. Una palabra puede causar interminables discusiones sobre sus posibles significados, como sucede en nuestro caso con el término *unheimlich,* por ejemplo. En cambio, una nota se describe numéricamente con su frecuencia exacta, incluso si necesitamos definirla con todos sus armónicos que forman diferentes timbres para cada instrumento. Los diferentes significados de la palabra *uncanny* en los grandes diccionarios del idioma inglés (como OED p. ej.) pueden ocupar varias páginas, mientras que una frase musical de ocho notas, por ejemplo, la podemos describir de modo exacto con cifras que ocuparán menos de medía línea de un texto como este.

Las diferencias entre las lenguas habladas y el lenguaje musical son muchas y radicales, pero la causa de todo ello es muy simple. La combinación de las palabras y frases puede crear un número inagotable de significados y discursos, mientras la combinación de las notas musicales puede entreteneros pero no tiene ningún significado.

> Además la música no comunica nada más que una emoción sin forma. Incluso una trama tan simple como "chico conoce a chica, chico pierde chica", no puede ser narrada mediante una secuencia de tonos en ningún idioma musical. Todo esto sugiere que la música es bastante diferente del lenguaje y que es una tecnología, no una adaptación (Pinker, 2007: 676).

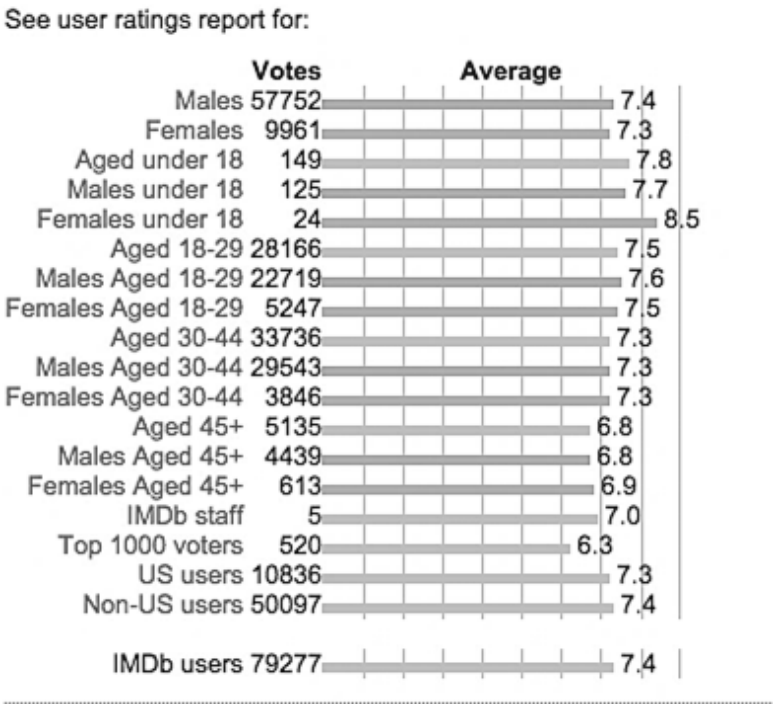
Efectivamente, la música no podrá contarnos absolutamente nada si no viene acompañada de unas imágenes o, por lo menos, de unos libretos cuyas historias escritas nos imponen las imágenes mentales. Quizás, justo en esta particularidad podamos encontrar la ventaja principal de toda la música cinematográfica: las notas y las frases musicales que escuchamos en la radio sin prestarles ninguna atención, en las pantallas del cine y de la televisión obtienen nuevos significados dependiendo de las imágenes que observamos a la vez. Resulta evidente que solo una cosa que no significa absolutamente nada, puede significar cualquier otra cosa si rellanamos de modo adecuado su vacío comunicativo. Pero, además de los significados impuestos, sabemos que la música en el cine puede crear diferentes estados de ánimo sin tener que añadirle ninguna clase de imagen. En su reciente libro *El instinto musical: Escuchar, pensar y vivir la música* (2010) Philip Ball parafrasea un "recuerdo anónimo" de

una interpretación de la *Décima sinfonía* de Mahler: "Sonó un acorde tan siniestro y desgarrador que me hizo sentir como jamás me había sentido... Mi hermano y yo reaccionamos igual: a los dos nos embargó tal pánico ancestral... que fuimos incapaces de pronunciar palabra". El acorde "tan siniestro" que se menciona, explica Ball, "es un amasijo de terceras menores disonantes que aparece en los compases 203-6 del primer movimiento" (2010b: 304). Pararemos solo por un instante para explicar lo que normalmente se pone en una nota al píe – sin embargo lo destacaremos aquí por su gran importancia para nuestro trabajo: en la versión original no se menciona ningún "*sinister chord*" como se podría deducir de la traducción en castellano (de V. V. Úbeda) que estamos citando. La frase original en inglés dice: "*a chord so heart-rending and ghost-ridden that I had never experienced before*..." (2010a: 255). El término "*Ghost-ridden*" en inglés puede traducirse con muy diferentes palabras salvo con "*lo siniestro*", así que nos encontramos de nuevo con el uso erróneo de ésta, sobre cuyo significado ya hemos hablado ampliamente. Pero volvamos a Ball, que se extraña por la existencia de este tipo de música:

> ... resulta increíble que alguien quiera componer música capaz de provocar semejantes efectos (aunque está por ver que eso fuese lo que de verás pretendía Mahler, hay multitud de ejemplos de músicos que se proponen expresamente incomodar o angustiar a su público). También se antoja extraño que alguien se exponga por voluntad propia a lago así (aunque ese oyente en concreto no se prestase deliberadamente a ello, otros sin duda si lo hacen). Y quizá lo más sorprendente y extraordinario de todo sea, para empezar, que una disposición de notas musicales pueda provocar semejantes reacciones (2010b: 304).

Nos parece que el caso citado de los sonidos de infra bajas frecuencias usados en la película *Irreversible* (Noé, 2002) ya nos ha facilitado unas respuestas a al menos dos cuestiones que plantea Ball: sí, es cierto que muchos músicos se proponen expresamente incomodar o angustiar a su público. Y no solo los músicos, sino los directores de cine como hizo Gaspar Noé montando una banda sonora cuyas insoportables frecuencias hacían que hasta los críticos profesionales en los festivales de Cannes y San Sebastián abandonasen las salas de proyección. La segunda respuesta es todavía más evidente en el caso de la citada película cuya valoración (*user rating*) es relativamente muy alta (7,4) a pesar de todas las opiniones antes citadas. Los espectadores sí que se exponen por voluntad propia a unos sonidos e imágenes desagradables. Además, si analizamos la estructura de estas valoraciones, podemos llevarnos más de una sorpresa. De los 79.277 usuarios que han valorado esta película, en la franja de las notas más altas (8,5) se encuentran las chicas por debajo de 18 años. Se trata de muy pocas votantes, pero si miramos el resto de las franjas por edades y género, veremos que

las mujeres han calificado la película con casi idénticas notas que los hombres. Analizando esto no debemos olvidar que está película nos cuenta una historia sobre la brutal violación y el maltrato físico que ejerce el secuestrador Marcus (V. Cassel) sobre la víctima Alex (M. Bellucci) en un paso subterráneo. Esperamos que un día los sociólogos o los psicólogos sepan explicarnos por qué vamos al cine para ver y oír cosas tan desagradables.



Cuadro 15 - User ratings de *Irreversible* (Noé, 2002)
[Recuperado18/08/2015 en http://www.imdb.com/title/tt0290673/ratings?ref_=tt_ov_rt]

Una gran parte del libro de Ball está dedicado a la aclaración de la cuestión central sobre las razones que hacen que la música nos conmueva. "Tal vez sea ésa la pregunta más difícil de responder de cuántas surgen al tratar de entender cómo captamos y procesamos la música" constata el autor. Pero, uno de los principios fundamentales del poder emocional de la música, según este investigador:

> ... se reduce a una cuestión de si la música cumple nuestras expectativas de lo que va sonar a continuación o no... Por ahora basta decir que la jerarquía de las notas musicales y sus diversos grados de estabilidad crean un contexto de expectativa y previsión que el compositor o instrumentista manipulan para que la música cobre vida y transmita algo parecido a un significado. Si la melodía se mueve de una nota menos estable a otra más estable, sentimos una reducción de la tensión, como si se liberase algo que estaba reprimido (2010b: 126).

Consideramos estas observaciones de Ball muy útiles tanto para los compositores como para los directores cinematográficos. Además, es muy importante darse cuenta de que las explicaciones sobre expectativa, previsión, reducción/aumento de tensión y estabilidad siguen la misma línea de funcionamiento de los mecanismos básicos de la narrativa cinematográfica: anticipación, espera, cumplimiento, frustración de expectativas, suspense... La música que escuchamos en una sale de cine o en un coche mientras viajamos, sigue los mismos principios "arraigados en nuestros procesos cognitivos" concluye Ball (2010b: 117).

Sin embargo, la conclusión de que los principios del funcionamiento musical están profundamente enraizados dentro de nuestros procesos cognitivos no nos dice nada nuevo, ya que eso se intuía desde que aparecieron los primeros compositores. Lo más importante, lo que no se ha conseguido responder, subsiste en las mismas preguntas que nos plantean Ball o Pinker, bien avanzado el siglo XXI.

> La letra de la canción expresa sentimientos naturales, como nostalgia del hogar, seguridad en el peligro, esperanza de un bien, alegría de una posesión; es decir elementos concretos del destino natural al hombre, elementos que se pueden describir por conceptos. Pero la música en si misma canta otra cosa completamente distinta. Como tal música, suscita la alegría y beatitud, turbación y sobrecogimiento, una borrasca y un oleaje en el alma, sin que a nadie le sea dado decir ni explicar por conceptos qué es lo que propiamente en ella nos conmueve. (Otto, 2005 [1923]: 71).

Tenemos aquí a un teólogo protestante comentando la función de la música en representación de lo santo y sublime. Rudolf Otto nos habla de la música sacra y de lo que hemos aprendido durante siglos pasados escuchándola e interpretándola. Sus ritmos y melodías pueden suscitar todo tipo de emociones, especialmente si van acompañados de la letra. Pero, según él, se ha demostrado que hay momentos que es mejor que la música y los coros enmudezcan.

> La música que puede prestar la expresión más varia a todos los sentimientos, no tiene tampoco un medio positivo para expresar lo santo. El instante más santo y más *numinoso* de la misa, la consagración, se expresa aun en la mejor misa cantada, por el silencio; la música enmudece, y enmudece por largo tiempo y por completo, de suerte que el silencio mismo se oye, por decirlo así. La intensa impresión devota que produce este "silencio ante el Señor" no la alcanza nunca la música (2005: 98).

En esta cita tenemos muy claro de qué habla el autor mencionando la Misa y lo Santo. Pero, para entender mejor porque estamos introduciendo a Otto en nuestro análisis de *unheimliche* relacionado con la música, primero llamaremos la atención a la palabra *numinoso* que nosotros hemos destacado con cursiva. Según el autor, lo numinoso está muy próximo al pavor demoníaco, al *misterium tremendum* y al *unheimliche.* El término *unheimliche*

aparece en el texto original tal cual, en alemán. Además es una palabra que se repite varias veces en su obra *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1923) escrita solo cuatro años después de *Das Unheimliche* (Freud, 1919). Ya hemos dicho que lo numinoso no se puede definir por conceptos, del mismo modo que, según Otto, sucede con *unheimliche* y con *misterium tremendum*. Por esta razón, hasta la música tiene que parar, como lo hizo Bach en su *Misa en Si Menor.*

> Su trozo más místico es, como de ordinario en las melodías de la misa, el *Incarnatus.* El efecto que produce estriba en las sucesivas entradas de la fuga que murmura suavemente y va retrasándose cada vez más hasta que se apaga en un pianísimo. En este trozo se indica más que se expresa el misterio por medio del aliento contenido, la media voz y aquellas extrañas modulaciones descendentes en terceras disminuidas, aquellas síncopas detenidas, aquel ascenso y descenso en extraños semitonos, que reflejan el asombro temeroso (Otto, 2005: 98).

Así, gracias a las obras de la música clásica descubrimos que grandes compositores del siglo XVIII eran también eran grandes directores de su público, tal y como lo deseaba hacer Hitchcock con sus películas. Además, este ejemplo de Rudolf Otto nos abre la puerta para el análisis de una escena donde un director de cine aprovecha a fondo las posibilidades de los silencios musicales en *The Innocents* [*Suspense*] (Clayton, 1961), que se considera como una de las películas más conocidas de la casa encantada. El autor de la música es Georges Auric y la historia procede de una de las novelas con más adaptaciones en la historia de cine: *La vuelta de la tuerca* [*The Turn of the Screw*] (Henry James: 1989 [1898]) guionizada por William Archibald y Truman Capote. En la escena que analizaremos aparecen Deborah Kerr como institutriz y Peter Wyngarde como fantasma de Peter Quint:

CUADRO 16: *The Innocents* (Clayton, 1961)

	EXT. DÍA. Jardín lleno de rosas. La Institutriz corta una rosa. Luego ve algo dentro del seto, se inclina y mira.
1. 00:28:00	La niña canta la canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.

	Mirada curiosa y sorprendida.
2.	canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.
	Vemos la escultura de un bebé arrancada de algo más grande, como una gárgola o una tumba. Sigue sujetando dos manos de alguien que le sostenía.
3.	canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.
	Mirada de extrañeza y luego desagrado.
4.	canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.
	Desde dentro de la boca de la escultura sale un insecto grande.
5.	canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.

	La institutriz se aparta del seto bruscamente y con asco. En el momento de soltar la rama del seto se corta todo el sonido. La escena se queda muda, sin canto y sin pájaros.
6. 00:28:32	SILENCIO TOTAL
	Mira asustada alrededor.
7.	Solo el ruido de su ropa
	Levanta la vista
8.	Comienza un ruido atonal de baja frecuencia y de bajo volumen.
	El torreón envuelto en una neblina con una figura a contraluz
9.	el ruido aumenta
	La institutriz pone la mano encima de sus ojos para impedir el deslumbramiento del sol.

10.	EL RUIDO EN AUMENTO.
	La figura da un par de pasos acercándose un poco hacia la esquina del torreón.
11.	EL RUIDO CONTINUA.
	La institutriz mirando hacia el torreón. Se le cae la rosa de la mano.
12.	EL RUIDO CONTINUA.
	Plano detalle de la rosa que cae a la fuente con agua.
13. 00:29:08 (Hasta aquí tenemos 35 segundos del silencio sepulcral salvo la música extra diegética)	vuelve el sonido del agua y los ruidos del jardín con la canción.
	Se tapa los ojos, confusa.
13.	SONIDO DEL JARDÍN Y LA CANCIÓN DE LA NIÑA.

	Se acerca al torreón y mira otra vez arriba.
14.	SONIDO DEL JARDÍN Y LA CANCIÓN
	En el torreón ya no hay nadie.
15. 00:29:40	PARA EL CANTO DE LA NIÑA Y SE OYE SOLO ALETEO DE LAS PALOMAS.

CUADRO 16 *The Innocents* (Clayton, 1961)

Esta escena era el primer encuentro de la institutriz con el fantasma de Peter Quint. Ella cree que en la casa no vive ningún otro hombre, salvo el marido del ama de llaves, cuya figura conoce y que no corresponde con la figura del hombre joven subido en el torreón. En la novela original nos cuentan que al principio la institutriz piensa que ha venido el dueño de la casa. En la película no sabemos qué piensa en el momento de verlo por primera vez. Sin embargo, a Jack Clayton ese detalle no le importa, porque sabe que deberíamos percibirla feliz por estar en el jardín lleno de flores y del canto de los pájaros, acompañado por la voz de su pequeña alumna. Pero, el director introduce la inquietante escultura del bebé tirada en un seto, que probablemente formaba parte de una gárgola o una tumba (Fot. 3). A esta imagen, ya por si desagradable, se añade un plano corto del insecto que sale por la boca del bebe (Fot. 5). La noche anterior la institutriz ha tenido una conversación con el niño (Miles), que le ha dicho llorando que se sienten abandonados y rechazados. Así que, aparte de la repugnancia que puede causar la salida de un insecto desde la boca de un niño, esa imagen para ella tiene otras connotaciones, relacionadas con el abandono y con la muerte. Las manos del niño todavía agarran las manos de la persona que le sujetaba conforman un brutal contraste frente

a la imagen paradisiaca del jardín bañado por el sol radiante, lleno de rosas y dominado por una banda sonora formada por el canto de la niña y los pájaros.

La institutriz se aparta del seto bruscamente, llena de asco y en este momento desaparece todo el sonido. Este sonido dominado por la canción leitmotiv que canta la niña, con el canto de los pájaros de acompañamiento, ya lo han escuchado los espectadores en anteriores ocasiones, de modo que probablemente la mayoría de ellos ni siquiera le presta ninguna atención. Hasta el instante que desaparece, lo percibimos a la vez tanto la protagonista como nosotros – porque el sonido que a la vez era la música de la escena era diegético, formaba la parte natural de la escena. Esta interrupción total del ruido del ambiente es lo que causa la gran inquietud que se refleja en la cara de Deborah Kerr (fot. 7) que mira a su alrededor con expresión de angustia. Todos sabemos que la niña ha podido dejar de cantar, pero los pájaros hubieran tenido que continuar. En cambio, aquí la interrupción es completa. Aunque, mientras la observamos en un primer plano, mirando por todos lados, escuchamos otro sonido diegético, que nos indica que algo sigue todavía peor de lo que parece a primera vista. Escuchamos el sonido de su ropa, cada vez que se mueve y podemos suponer que esto es lo único que escucha ella, también. Este sonido todavía aumenta el efecto de la desaparición del resto de los sonidos que formaban la escena. Algún director pondría un efecto musical, otro los pulsos de corazón, pero Clayton decide poner el sonido de la tela de su vestido. Es un sonido que, en teoría, podríamos oír en una escena semejante, sin ningún otro sonido de ambiente que lo enmascare. Ella podría oír sólo los golpes de su propio corazón. Pero el director quiere que sintamos el mismo tipo de angustia que la institutriz. O, incluso, algo peor, porque nosotros, desde fuera, justo gracias a este juego de sonidos, podemos pensar que la situación se ha vuelto muy extraña, pasando de una totalmente familiar a algo mórbido y amenazante. La niña podía haber podido dejar de cantar, pero a una multitud de pájaros no les puede callar nadie en un solo instante. Salvo si se dispara con una escopeta o algo, quizás, más fuerte. Pero, no hemos oído ningún disparo ni tampoco hemos visto ningún pájaro escaparse. Se han callado de golpe porque los pájaros han percibido algo que nosotros no podemos oír, algo que ha interrumpido todo el orden natural de las cosas. Además, algo que les hizo esconderse en vez de escaparse.

Dicen que algunos animales pueden oír o intuir los sonidos de grandes terremotos, volcanes o inundaciones que se están acercando y que por ello reaccionan con inquietud, miedo o huyendo para esconderse. Esto sucede cuando lo natural se convierte a otra cosa, pasando de

lo familiar a extraño, descontrolado, mortalmente peligroso. Para resumir, en algo *unheimliche,* que se ha manifestado aunque debería haber quedado oculto.

En el fotograma 8, después de comprobar todo alrededor de ella, al ras del suelo, la joven levanta la mirada hacia el tejado de la casa. Y en este momento, empieza sonar algo muy alejado, algo como el silbido que se puede producir soplando suavemente en a través del cuello de una botella. O, podría ser el sonido del viento que pasa a través de una ventana rota. El sonido de bajo volumen es extradiegético, no pertenece a la escena porque su existencia no está justificada con nada de lo que hemos visto hasta ese momento. Todo lo demás sigue en silencio. Y luego, viene un plano subjetivo de la protagonista (f. 9), donde en un contrapicado vemos el torreón de la casa, a contraluz, envuelto en una neblina que no es propia del sol tan radiante que llena la escena del parque. Allí está una figura masculina, tapada por la barandilla de piedra hasta la altura del pecho. No distinguimos bien sus rasgos, porque se superpone sobre el cielo casi blanco. El silbido aumenta discretamente, pero sigue siendo bajito. La institutriz pone su mano encima de los ojos para protegerlos del sol y sigue esforzándose para reconocer quién está subido en el torreón. Volvemos a ver casi el mismo plano de la figura que da dos pasos acercándose a la cámara. Vemos las palomas que aletean alrededor, sin producir ningún sonido. El silbido atonal sigue subiendo y en el fotograma 12 vemos a la institutriz en un plano largo, al lado de una fuente, mirando hacia arriba, todavía protegiendo los ojos del sol. Se le cae la rosa, que en el siguiente plano detalle acaba cayendo al agua. Y, justo en este momento, se escucha el sonido del agua con el que arrancan todos los demás sonidos del jardín anteriores, incluido el canto de la niña.

¿Significa eso que ha desaparecido la causa de la inquietud y el desequilibrio tan manifiesto? La institutriz se frota los ojos, muy confusa, y se acerca más al torreón mirando hacia arriba. El último plano de la escena nos descubre el torreón más de cerca y sin la figura masculina que ha desaparecido. No sabemos cómo ha sucedido. El canto de la niña ha parado, pero la escena no ha enmudecido como al comienzo. Se escucha algún pájaro y sobre todo el aleteo de las palomas que vuelan alrededor del torreón.

La escena ha durado 100 segundos de los cuales 35 han sido envueltos en casi total silencio. La institutriz solo lo presiente, pero nosotros sabemos que ha sucedido algo extraordinario e inquietante, aunque mostrado de un modo mucho más discreto de lo que suele verse en el

cine de horror moderno. No hay golpes de sonido ni vuelos fantasmagóricos de la cámara suspendida en una grúa o una *steadicam* para indicarnos el acercamiento del fantasma. No hay afectos especiales, donde el espíritu maligno aparece y desaparece por arte de magia. Y sin embargo, sabemos perfectamente que sucede algo sobrenatural, algo que debería causarnos angustia, que en este caso podría ser *unheimliche* puro. En el siguiente capítulo volveremos con la misma película, apoyándonos a los datos de IMDb y el análisis comparativo de una versión más moderna. Sin embargo, esta parte del análisis, dedicado principalmente al uso de la música y la banda sonora en general, la terminaremos con un análisis comparativo de la misma escena de la película tal y como aparece en la novela de Henry James.

La razón para esta decisión ya está explicada con detalle en el apartado de la metodología. Recordaremos solo que hemos anticipado que todo nuestro análisis será comparativo siempre que podamos encontrar las obras literarias que han servido como la base de las adaptaciones. En caso de la escena del encuentro con el fantasma de Peter Quint todavía resulta más interesante, porque sería muy fácil decir que aquí no tenemos nada que hacer con una novela decimonónica, debido a que en las novelas no pueden integrar los efectos sonoros. Para verificar esto, comenzaremos con el texto de la novela que describe la misma escena. La institutriz nos introduce contando que muchas veces paseaba por jardín pensando que sería maravilloso encontrarse súbitamente con el guapo dueño de la casa.

> Estaba pensando aquello, exactamente, cuando, al final de un largo día de junio, me paré en seco al salir de una de las plantaciones y encontrarme a la vista de la casa. Lo que me detuvo allí –y con un sobresalto mucho mayor que el que hubiera provocado cualquier visión- fue la sensación de que lo que había imaginado se había convertido, en un abrir y cerrar de ojos, en realidad. ¡Él estaba allí! Pero arriba... en la misma cumbre del torreón... Recuerdo que aquella figura, provocó en mí dos sobresaltos, uno tras otro. El segundo fue una violenta percepción del error del primero: el hombre que veían mis ojos no era la persona que yo había precipitadamente supuesto. ... Además, el lugar, del modo más raro del mundo, se convirtió en una especie de páramo en el momento mismo de su aparición... *Puedo oír de nuevo, mientras escribo, el profundo silencio en el cual se disolvieron todos los sonidos del atardecer. En un abrir y cerrar de ojos, la hora amistosa perdió toda su voz. Pero no hubo ningún otro cambio visible en la naturaleza: el cielo no perdió su color dorado, ni el aire su transparencia, y el hombre que me miraba por encima de las almenas era tan definido como un cuadro en un marco.*
> ... Duró mientras aquel visitante, en todo caso –recuerdo la extraña impresión de familiaridad que se desprendía de él, por el hecho de ir destocado-, parecía hacerme objeto, desde su altura, de un minucioso escrutinio... luego, al cabo de un instante, cambió lentamente de lugar: pasó, sin dejar de mirarme fijamente, al rincón opuesto de la plataforma... Al llegar al otro rincón se detuvo un momento, sin apartar los ojos de mí. Y luego desapareció" (James. 1989: 219-220). [Cursiva I. G.].

Esta es la escena resumida, cuyo desglose filmado hemos presentado en el Cuadro 16. Nos hicieron falta cuatro páginas de *storyboard* con capturas de pantalla, más tres páginas de explicaciones, para describir y analizar lo que Henry James nos contó en menos de dos páginas de la novela. Y sin embargo, el tramo de tiempo que ocupa esta escena en la película y la novela es casi idéntico. Hablamos de un suceso que dura alrededor de un minuto y medio. Quizás estas exigencias de espacio y tiempo tan radicales que suponen analizar escenas cinematográficas explican por qué los psicólogos modernos prefieren hacerlo con cualquier otra cosa que no sea el cine. Si esta película dura 100 minutos, rellanando siete páginas por cada minuto y medio, nos haría falta un volumen de 500 páginas para hacer un análisis medianamente completo. No olvidemos que en esta escena no hemos hablado nada de la interpretación, puesta en escena, fotografía ni montaje.

Pero, continuemos con la novela. En primer lugar, notamos que en este tramo no se menciona la escultura rota y tirada en el seto. Es una idea procedente del director o de sus guionistas, que consideramos muy significativa para nuestra investigación que busca motivos relacionados con *unheimliche*, En caso de la escultura tenemos los factores temáticos que asocian el insecto que sale desde la boca del niño con la muerte, los cadáveres y la putrefacción, todo relacionado con el asco consecuente. La escultura del niño hubiera podido ser parte de una gárgola, pero también de una tumba, reforzando todavía más con esta duda el impacto del factor 8 (Relaciones con la muerte) del Cuadro 13.

Sin embargo, Henry James va directamente al grano y comienza a jugar con el sonido ambiente, como si fuera un director del cine. En nuestra cita de la novela hemos subrayado justo la parte que los guionistas de *The Innocents* (o el mismo Clayton) aprovecharon íntegramente para convertirla en la escena filmada. “Puedo oír de nuevo, mientras escribo, el profundo silencio en el cual se disolvieron todos los sonidos del atardecer”, nos cuenta la institutriz. Ella “oye” ese profundo silencio. Por tanto, no se ha quedado sorda. Clayton le quita todo el sonido, salvo el crujido de su vestido mientras mira alrededor totalmente aturdida. Así sabemos que la protagonista no se ha quedado sorda, y, que sucede algo muy extraño. Henry James subraya que no hubo ningún cambio visible en la naturaleza, solo desapareció el sonido del atardecer. Además, el jardín por donde paseaba “se convirtió en una especie de páramo en el momento mismo de su aparición”.

Un director de cine moderno cubriría esta parte directamente con efectos especiales – se nos ocurre todo tipo de procedimientos de las películas del género de terror – solarizaciones, pérdidas de color, desenfoques con *morpfings* etc. etc. Pero Clayton *no* lo hace: unos segundos antes él ya ha convertido este jardín paradisiaco en un lugar extraño y angustioso, introduciendo el episodio con la escultura rota del niño y del insecto que emerge desde su boca. La institutriz se queda dominada por el asco y por las náuseas antes de ver a la figura del torreón. A Henry James le basta con decir que el paisaje se ha convertido de modo "más raro del mundo" en una especie de páramo. El resto lo añadimos nosotros, pero Clayton no puede decir eso mismo. Por ello en la película aparece la estatuilla rota que encaja en nuestra búsqueda de los motivos *unheimliche*. Además, aparte de los ya mencionados, de modo indirecto, encontramos en ella otros factores sugeridos por Freud: miembros separados (manos que sujetan al niño), muñecas y objetos que adquieren la vida (el insecto que le sale desde la boca).

Pero, volviendo al sonido: en la novela todos los sonidos del atardecer se disuelven con la aparición del fantasma, mientras Clayton hace que desaparezcan un poco antes de ese encuentro. Se trata del momento cuando la institutriz se aparta bruscamente del seto que esconde la escultura. El sonido desaparece y ella, sin ver al fantasma, comienza un escrutinio visual de ese paisaje tan familiar que se convierte en un páramo extraño, sin sonido. ¿Y por qué Clayton no quita el sonido en el momento en el que ella levanta la vista y ve a alguien en el torreón que está observándola? No tenemos ninguna respuesta verificable pero podemos ofrecer algunos argumentos que concuerdan con nuestra orientación hacía la psicología cognitivista.

- Cuando la escena enmudece los espectadores estamos desorientados igual que la institutriz.
- La única razón que podemos atribuir a ese suceso es el episodio del asco que acabamos de presenciar. Creemos que es posible que el público pensara que la protagonista está a punto de desmayarse por las náuseas causadas y que por ello no escucha nada más y está perdiendo el sentido.
- Una situación así causa las expectativas en el público que necesita descubrir qué va a pasar con ella y cuándo se va a acabar la situación extraña con el silencio.

- Pero aparece el silbido del vació, un tono no-diegético que se supone que la institutriz no puede oír y que nos avisa que hay algo más aparte de lo que vemos en la pantalla.
- Antes de verlo nosotros, a la institutriz se la cae la rosa que sujeta en la mano, dentro de la fuente. El sonido vuelve y luego vemos a la misma figura en el torreón que ha visto ella.
- Intuimos que la desaparición del sonido estaba causado por la presencia del fantasma que acechaba desde arriba antes de que la institutriz se diese la cuenta de ello. Eliminando antes de su aparición el sonido de ambiente, Clayton consigue que el público se involucrase, anticipando las causas del silencio.
- H. James, en cambio, involucra a sus lectores antes, hablando del páramo en el que se convierte el paisaje y del silencio que lo absorbe todo. Los escritores no tienen la necesidad de comunicarnos cuándo vuelve el sonido que ha desaparecido para incitarnos un sentimiento.
- ¿Por qué Clayton no deja el silencio hasta el final de la escena como lo hizo supuestamente H. James? El sonido de la naturaleza en la película aparece justo al ver ella a la figura misteriosa. Tenemos que reconocer que no disponemos de respuestas suficientemente coherentes para aclarar esta situación. Tampoco hemos podido encontrar nada relacionado con esta interrupción del sonido entre centenares de críticas profesionales y reseñas de los usuarios de IMDb. Es posible que no las tuviera ni el mismo Clayton, que con toda probabilidad llegó a este resultado experimentando con el adelanto o el retraso del comienzo de la música. Diciendo esto, no pensamos quitarle el mérito creativo – realmente lo más difícil en el trabajo del director es reconocer la solución que mejor funciona. Estamos completamente de acuerdo con la opción de Clayton porque creemos que la escena quedaría demasiado tediosa con medio minuto más de silencio.
- Además, analizando las razones de la vuelta del sonido diegético en la escena mientras se supone que el fantasma sigue en el torreón, es importante subrayar que desde el momento que se oye de nuevo el sonido del agua y el canto de la niña, no volvemos a ver al fantasma. La chica se acerca al torreón, mirando hacia arriba, pero el siguiente primer plano del edificio nos descubre que el fantasma ya no está (fot. 15).

Antes de seguir analizando otros casos de sonido aprovecharemos la presencia de la cita de la novela para indicar unas diferencias importantes en la terminación de la escena. Henry James lo cuenta de este modo: "parecía hacerme objeto, desde su altura, de un minucioso escrutinio... luego...pasó, sin dejar de mirarme fijamente, al rincón opuesto de la plataforma... se detuvo un momento, sin apartar los ojos de mí. Y luego desapareció" (1989: 221).
Clayton, en cambio, evita que viésemos esta mirada fija de Peter Quint. Está todo el tiempo a contraluz, con la cara oscurecida por la sombra que no deja ver bien sus rasgos. El torreón además está envuelto en una ligera neblina que limita la claridad de la visión. Todo lo contario a la idea del escritor que pone "el hombre que me miraba por encima de las almenas era tan definido como un cuadro en un marco" (1989: 220). ¿Por qué Clayton prefería evitar esta claridad que permitía a James a describir ese inquietante escrutinio desde las alturas del torreón? ¿Por qué evita la mirada fija que no aparta de la protagonista mientras se desplaza para verla mejor? Opinamos que lo hizo para evitar el reconocimiento inmediato en el siguiente encuentro próximo a esta escena. Necesitaba también que no tengamos claro que se trataba del mismo hombre, al ver la fotografía que la institutriz encuentra en la caja de música.

Estamos seguros que ese procedimiento aportaba un poco de misterio a los próximos encuentros, pero la lista de los factores temáticos de unheimliche nos indica que Clayton aquí hubiera podido ganar un grado más de *unheimliche* combinando el motivo nº 5 (el temor del mal del ojo) con el motivo 8 (aparición de los espíritus y espectros). Evidentemente, eso sucedería siempre que Freud tenga razón en relación con el sentimiento en cuestión.

CAPÍTULO 4

4. 1. Verificación de la filmografía y las herramientas de análisis

Después de verificar que *das unheimliche* y *lo siniestro* no remiten al mismo sentimiento, nos queda por cumplir el último objetivo de esta investigación que hemos definido del siguiente modo en nuestra introducción:

Comprobar, dentro del ámbito cinematográfico, el funcionamiento y la eficacia de los "factores temáticos de '*unheimliche*'" compilados por Freud y presentados en el Cuadro 13.

Si observamos la lista de los factores temáticos presentada en el citado cuadro nos daremos cuenta que, a pesar de su claridad, no es una herramienta adecuada para medir la cantidad de los motivos *unheimliche* que aparecen en la película analizada. Para facilitar el trabajo hemos tenido que convertir el Cuadro 13 en una tabla más manejable que nos ayudará en la cuantificación y presentación de los datos. En el siguiente cuadro podemos ver que dispondremos de 24 casillas con el mismo número de los factores temáticos de Freud. Cada una de esas casillas podrá marcarse con una X en la columna contigua R si el motivo *unheimliche* que contiene aparece en una película. Como se puede ver observando el cuadro, hemos introducido unos datos de una película ficticia para explicar mejor el funcionamiento de la tabla. El total de los impactos *unheimliche* que figura en la última fila es 15 de los 24 posibles. Nos daremos cuenta de que hay casillas con dos o tres X marcadas. En este caso concreto significa que se han repetido dos veces "prácticas de magia por magos y brujas" diferentes, que han aparecido tres cadáveres y que en dos ocasiones se han visto espectros. Para introducir una repetición en una casilla, hará falta que el impacto unheimliche suceda en

diferentes escenas y con distintos protagonistas o víctimas. Siguiendo esta lógica, si un espectro se aparece tres veces a una misma persona, lo marcaremos como un solo impacto del factor espectro, pero si a este mismo espectro le ven tres personas en tres diferentes escenas, marcaremos tres impactos.

Cuadro 17. Tabla de impacto de los factores temáticos de *Unheimliche*

Película (ficticia): *Casa del Fantasma K* (2026)					
FACTOR TEMÁTICO	R	**FACTOR TEMÁTICO**	R	**FACTOR TEMÁTICO**	R
Perder los ojos o la vista.	**x**	Ceguera		Oscuridad	
Complejo de castración		El doble / Otro Yo	**x**	Perder dominio sobre el Yo	
Repetición de lo semejante		Desdoblamiento del Yo		Telepatía (con el doble)	
Retorno involuntario Déjà vu		Repetición involuntaria		Repetición compulsiva	
Epilepsia		Demencia	**x**	Sobrenatural	**x**
Omnipotencia pensamientos		El temor del mal de ojo		Inmediata realiz deseos	
Prácticas de magia	**x** **x**	Magos y brujas	**x** **x**	Animismo	**x**
Desvanecimiento de los límites entre la fantasía y la realidad		Un símbolo asume lugar y la importancia de lo simbolizado		Miembros del cuerpo separados con actividad independiente	
Relaciones con la muerte		Una cabeza cortada que mantiene la vida		Pies cortados/separados que se mueven solos	
Cadáveres	**x** **x** **x**	Aparición de los muertos		Los espíritus y espectros	**x** **x**
Psicoanálisis		Genitales femeninos		Acabar enterrado vivo	
Muñecas y objetos que adquieren vida		*Unheimliche Haus* Casa encantada	**x**	Nuestros añadidos: gemelos monstruos	
SUMA	**6**	SUMA	**5**	SUMA	**4**
TOTAL IMPACTOS UNHEIMLICHE: **15/24**					

Elaboración propia (I. G.)

Si la suma de los efectos marcados supere la suma de los factores temáticos, consideraremos la película *unheimliche*+(más) lo que no confirma que fuera realmente ni más ni menos *unheimliche.* Freud nunca ha mencionado el número de los factores temáticos que deberían reunirse en una narración para que surga el impacto del sentimiento *unheimliche.* Consideraremos que un cuarto de la cifra total (6 factores) podría causar un impacto suficiente, mientras todo que supere esta cifra nos daría un grado de impacto entre mediano (hasta 12) y alto. Esta tabla nos servirá solo como un índice numérico a comparar con los datos que obtendremos de las bases de datos de críticas y reseñas del cine, principalmente desde *IMDb*, *All Movie Guide* y *Rotten Tomatoes*.

Como ya hemos comentado en el apartado de Metodología, hasta agosto de 2015, se rodaron los 381 largometrajes de ficción con la palabra clave principal: *haunted house.*[105] De todos esos títulos en nuestra filmografía general hemos seleccionado unas sesenta películas, basándonos en los siguientes criterios: temporal, la importancia del film en la historia del cine, el país de producción, el prestigio del autor o los premios obtenidos y, sobre todo, la posibilidad del análisis comparativo de las historias "recurrentes". Al comienzo de la investigación habíamos decidido empezar con el año 1968, de acuerdo con los expertos en el subgénero de la casa encantada Svehla y Gary J. (1996) que lo consideran como una fecha importante para la consolidación del cine de horror con esta temática. Esta opinión se debe sobre todo a los estrenos de las películas emblemáticas pertenecientes al género de terror y de la casa encantada a la vez: *2001: A Space Oddysay* (Kubrick, 1968), *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968) y *Night of the Living Dead* (Romero, 1968). Sin embargo, en el transcurso de nuestra investigación hemos ampliado la filmografía hasta el comienzo de los años sesenta por dos importantes razones. La primera es que recientemente se defendieron dos tesis en esta facultad de las cuales una está dedicada a la investigación de lo siniestro en el cine de Roman Polanski (López Villarquiede, 2014) mientras la otra investiga lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick (Finol Benavides, 2014). Apoyando este tipo de investigaciones y para evitar los solapamientos casi inevitables en los casos como este, hemos decidido prestar menos atención a los dos directores citados, para dedicar más espacio a otros autores.

La segunda y la más importante razón para nosotros era el deseo de incluir en el análisis la película *The Innocents* [Suspense] dirigida por Jack Clayton 1961 y basada en una de las novelas decimonónicas que más adaptaciones ha tenido en la historia de cine. Se trata de *La vuelta de la tuerca* escrita por Henry James en 1989. Para nuestra investigación ha sido interesante porque, aparte de las múltiples versiones televisadas y filmadas en todo el mundo, también se hizo una poco conocida adaptación española en dirección de Eloy de la Iglesia (*Otra vuelta de tuerca*, 1985). Consideramos que es muy buena oportunidad poder analizar las dos películas basadas en una de las novelas sobre la casa encantada más conocidas. Una parte de este análisis ya la hemos presentado en el Cuadro 16, y la continuaremos en este capítulo, añadiendo la comparación con la película española.

[105] La consulta de 15/08/2015. Para más detalles, véase el Cuadro 11.

Siguiendo las misma pauta: novela > película > película, como segundo punto de análisis hemos elegido *The Haunting* [*La mansión encantada*] dirigida por Robert Wise en 1963. Se trata de la adaptación de una novela publicada sesenta años después de la obra citada de Henry James. *The Haunting of Hill House* de Shirley Jackson (1959) no ha tenido tantas adaptaciones como su antecesora, pero en 1999 se hizo un remake con un gran presupuesto y unos resultados pobres en la taquilla y en los ratings del público. La tercera película que analizaremos con más detalle y que también está basada en una novela conocida en el Reino Unido, es *Paperhouse* dirigida por Bernard Rose (1989). Su guion procede de la adaptación de la novela *Marianne Dreams* de Catherine Storr (1958). Siendo una producción bastante reciente es lógico que no tenga un remake, pero es interesante subrayar que la novela se había adaptado mucho antes para televisión en forma de miniserie con el nombre *Escape into Night* (1972) producida por la ATV británica. Hay muy pocos datos de esta serie en IMDb pero existe una serie de reseñas de los usuarios que consideramos bastante sugerentes para nuestro análisis comparativo. Citaremos el resto de las películas de nuestra filmografía solo en casos puntuales, necesarios para trazar las analogías y diferencias en la percepción del sentimiento *unheimliche.*

Consideramos que es de importancia decisiva para este trabajo, conocer qué omisiones de los factores *unheimliche* se hicieron en una película en comparación con su novela correspondiente y/o qué fue lo que omitieron o añadieron los directores de los remakes modernos. En nuestra investigación intentaremos evitar por completo cualquier tipo de introspección y de psicoanálisis. Con este fin, comprobaremos en qué medida se repiten los factores temáticos de lo siniestro en las películas seleccionadas, para más tarde poder verificar de qué manera su acumulación se percibe por el espectador. Para la primera parte de este análisis usaremos el Cuadro 17 que nos proporcionará una especie de índice de impactos del efecto *unheimliche.* La segunda parte, referente a la percepción de *unheimliche* de parte de los espectadores, la efectuaremos a través de las valoraciones de los críticos profesionales y usuarios depositadas en Internet Movie Data Base [IMDb.com]. Consideramos esta última base de datos la más adecuada para nuestro trabajo porque, junto a los datos detallados referentes a cada película desde el año 1900, presenta índices de algo que denominan con términos: *rating, boxoffice* y *review* [calificación de usuarios, ingresos en taquilla y reseñas]. En el apartado de Metodología hemos explicado detalladamente a través de los cuadros 1 y 2 a qué tipo de datos nos referimos. A continuación, resumiremos solo en líneas generales los procedimientos metodológicos anteriormente descritos:

Creemos que analizando la críticas o/y opiniones de los usuarios de IMDb podemos conseguir unos indicadores del impacto de *unheimliche* bastante más fiables de los que pudiéramos obtener con unas encuestas diseñadas con ese propósito y realizadas con unos grupos de participantes de un tamaño insignificante en comparación con el número de opiniones registradas en IMDb. Además, teniendo en cuenta el enorme tamaño de reseñas que se guardan en esta base de datos hemos decidido reducir la muestra analizando en primer lugar solo las críticas oficiales publicadas en los medios de gran notoriedad como por ejemplo: *New York Times, Variety, Time Magazine, Washington Post*, *Chicago Sun-Times* (Roger Ebert) etc. Siendo la crítica de cine casi siempre muy personal y muchas veces arbitraria, consideramos que podemos encontrar en ella las huellas de los sentimientos y emociones que necesitamos para confirmar la existencia del efecto *unheimliche.* Solo en casos de que una película no tenga más de tres críticas publicadas en los medios, recurriremos a las reseñas de los usuarios para conseguir un número relevante de al menos cinco opiniones.

En el apartado de Metodología también hemos anticipado que usaremos las palabras clave (*Plot Keywords*) para comprobar su concordancia con el campo semántico del término *uncanny* que, como sabemos, coincide casi por completo con la palabra alemana *unheimliche.* Después de explicar el proceso de generación y de la adjudicación controlada de estas palabras en IMDb, creemos que su existencia puede ratificar los resultados obtenidos a través de las opiniones de la crítica cinematográfica.

Las críticas y las reseñas de las películas presentadas a continuación se mantendrán en su idioma original porque proceden de una base de datos que en su mayor parte está escrita en inglés. Además, consideramos que la traducción en español sólo entorpecería la búsqueda de las concordancias pertenecientes al campo semántico del término inglés *uncanny* que es, como hemos demostrado, el único vocablo que traduce de modo satisfactorio la palabra *unheimliche.*

4. 1. 1. Funcionamiento de los cuadros analíticos

El análisis de cada nueva película comenzará con su ficha completa basada en el diseño y los datos de su página principal generada IMDb. El Cuadro 18 que vemos a continuación, referente a la película *The Innocents* (Clayton, 1961) usaremos también como el ejemplo para explicar todas las demás fichas de este tipo.
Después de esta ficha usaremos la ficha de Concordancias del campo semántico de Uncannu [Unheimliche] presentada en el Cuadro 19. Este cuadro contiene 19 palabras que figuran en diversos diccionarios de la lengua inglesa (principalmente OED y COLL) como las acepciones del término *Uncanny*. Cada crítica o reseña de la película que analicemos tendrá su ficha de este tipo donde se copiarán todas las frases que contengan cualquier concordancia con alguno de los 19 términos pertenecientes al campo semántico de uncanny. Todas las palabras de relacionadas con *uncanny* aparecerán en negrita y subrayadas. En la base del cuadro aparecerá la suma de todas las palabras del campo semántico. El resultado del cuadro 19 aparece como: TOTAL (Uncanny) términos: 5/19. Realmente, en la crítica aparecen siete subrayados, pero nosotros no sumaremos las palabras repetidas de un mismo autor.

Salvo para el primer Cuadro Nº 19 que usamos de ejemplo, con objetivo de ahorrar el espacio, se eliminarán todas las filas de acepciones que se han quedado vacías. En este caso, en las siguientes tablas de este tipo, desaparecerían las catorce filas en blanco pertenecientes a las palabras: *astonishing, creepy, eerie, ghastly, monstrous, mysterious, odd, queer, spooky, uncanny, uncomfortably strange, unearthly, unfamiliar y unsettling*.

La suma de todas concordancias de *uncanny* que aparezca en las críticas presentadas se comparará con los resultados obtenidos a través del Cuadro 23 cuyo funcionamiento hemos explicado al comienzo de este capítulo usando como el ejemplo el Cuadro 17. Se trata de la "Tabla de impacto de los factores temáticos de *Unheimliche*" a base de las sugerencias de Freud.
Los resultados se comentarán al final de cada análisis.

4. 2. *The Innocents*

CUADRO 18– Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0055018/?ref_=nv_sr_1
(Recuperado: (15/08/2015)

Título original:	***The innocents***						AÑO
Tít. en español:	*Suspense*						1961
Duración:	100 min	Género:		Horror			
IMDb Rating:	**7,9**	Votos:	**17.733**	Reseñas:	**193**	Críticas:	**143**
Director:	Jack Clayton			Productor:	Jack Clayton		
País - Idioma:	EEUU/RU- Inglés			Compañía:	Achilles, Twentieth Century Fox Film Corporation		
Guion:	Henry James (novela) , John Mortimer (guión)						
Música:	Georges Auric						
Argumento:	In Victorian England, the uncle of orphaned niece Flora and nephew Miles hires Miss Giddens as governess to raise the children at his estate with total independence and authority. Soon after her arrival, Miss Giddens comes to believe that the spirits of the former governess Miss Jessel and valet Peter Quint are possessing the children. Miss Giddens decides to help the children to face and exorcise the spirits.						

Budget:		Box Office	
ACTOR	**PERSONAJE**	ACTOR	**PERSONAJE**
Deborah Kerr	Miss Giddens	Martin Stephens	Miles
Peter Wyngarde	Peter Quint	Pamela Franklin	Flora
Megs Jenkins	Mrs. Grose		
Michael Redgrave	The Uncle		

Elaboración propia basada en IMDb (I. G.)

4. 2. 1. Críticas externas

1.Fuente: The New York Times

Título/Fecha: 'The Innocents': Film From James Tale Is at Two Theatres By BOSLEY CROWTHER December 26, 1961

http://www.nytimes.com/movie/review?res=9406E1DC153DEF32A25755C2A9649D946091D6CF (Consultada 13/08/2015)

CUADRO 19 – Concordancias del campo semántico de UNCANNY [UNHEIMLICHE]

nº	PALABRA	IMPACTOS
	astonishing	
	creepy	
	eerie	
	ghastly	
	ghost	x (...And even when she is beginning to get strange and horrendous ideas about ghostly inhabitants of the old mansion and their possession of the children's minds, she still seems a thoroughly healthy woman mysteriously given to seeing **ghosts**.) x (...He has used his camera so expertly that even shots of apparitions (or "**ghosts**") in the open air and broad daylight have a startling and chilling quality.)
	ghostly	x (...And even when she is beginning to get strange and horrendous ideas about **ghostly** inhabitants of the old mansion and their possession of the children's minds, she still seems a thoroughly healthy woman mysteriously given to seeing ghosts.)
	monstrous	
	mysterious	
	odd	
	queer	
	spooky	x (...For Mr. Clayton, the British director who first clicked with "Room at the Top," has done a fine job of infusing this drama with **spooky** atmosphere....
	strange	x (...And even when she is beginning to get **strange** and horrendous ideas about ghostly inhabitants of the old mansion and their possession of the children's minds, she still seems a thoroughly healthy woman mysteriously given to seeing ghosts..)
	supernatural	... has done a fine job of infusing this drama with spooky atmosphere and a certain sense of the weird and **supernatural** that should clobber the

		gullible.)
	uncanny	
	uncomfortably strange	
	unearthly	
	unfamiliar	
	unsettling	
	weird	x (... For Mr. Clayton, the British director who first clicked with "Room at the Top," has done a fine job of infusing this drama with spooky atmosphere and a certain sense of the **weird** and supernatural that should clobber the gullible.) x (...It was this combination of conditions that students have generally agreed was responsible for her **weird** hallucinations and strange behavior toward the children in the rest of the tale.)

TOTAL (Uncanny) términos: 6/19

2 .Fuente: Magazine International

Título/Fecha: The Innocents Movie Review By Monica Sullivan (UK – 1961)

http://www.shoestring.org/mmi_revs/innocents.html

(Consultada 13/08/2015)

CUADRO 20 – Concordancias del campo semántico de UNCANNY [UNHEIMLICHE]

nº	**PALABRA**	**IMPACTOS**
	ghost	x (.... Is it because her little charges Miles and Flora are playing with lascivious **ghosts** or is it because she's in love with their Uncle (Sir Michael Redgrave) and hasn't had much of an outlet in her sheltered life for lascivious fantasies of any description?) x (...Why does little Miles talk like the **ghost** of a man named Ouint?) x (...Why does Miss Gidden see the **ghost** of Miss Jessel (Clytie Jessop) at the lake?) x (...The children get weirder and weirder and Miss Gidden gets more and more paranoid about the **ghosts** and although we SEE **ghosts**, we see them through the increasingly unreliable eyes of the governess.) x (...The unusual look of the film unsettles us as viewers and we go back and forth between our sympathy for Miss Giddens and our increasing fears that she's doing more harm to her charges than ANY **ghost** ever could)

TOTAL (Uncanny) términos: 1/19

3 .Fuente: Urban cinefile

Título/Fecha: INNOCENTS, THE: DVD, Review by Andrew L. Urban (Published April 30, 2009) http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=15221&s=DVD (Consultada 13/08/2015)

CUADRO 21 – Concordancias del campo semántico de UNCANNY [UNHEIMLICHE]

nº	**PALABRA**	**IMPACTOS**
	astonishing	
	creepy	x (...The screenplay is beautifully structured, building the tension gradually with subtle touches until the third act when it escalates the mystery and the suggestions that make it **creepy**.)
	ghost	x (...Two great British actors have tiny roles: Michael Redgrave has a single scene at the beginning, and Peter Wyngard plays an occasionally seen **ghost**.)
	strange	x (...This classy English mystery is adorned by a wonderful Deborah Kerr as the governess driven to extremes by a strange, haunted mansion and **strange**, haunted children.)

TOTAL (Uncanny) términos: 3/19

4. Fuente: American Cinematrographer

Título/Fecha: The Innocents (1961)Kenneth Sweeney

http://www.theasc.com/magazine/dec05/dvd/page1.html (Consultada 13/08/2015)

CUADRO 22 – Concordancias del campo semántico de UNCANNY [UNHEIMLICHE]

nº	**PALABRA**	**IMPACTOS**
	ghost	x (...When Flora and Miles smirkingly deny the **ghosts'** presence, Giddens becomes convinced that the former lovers plan to posses the children from beyond the grave, and she soon decides that only she can save the children from the demons of Bly House.) x (...Based on Henry James' novella The Turn of the Screw, The Innocents has long been considered one of the finest **ghost** stories the cinema has ever produced)

TOTAL (Uncanny) términos: 1/19

CUADRO 23. Tabla de impacto de los factores temáticos de *Unheimliche*

Película: *The Innocents* (1961)					
Factor temático	R	Factor temático	R	Factor temático	R
Perder los ojos o la vista.		Ceguera		Oscuridad	
Complejo de castración		El doble / Otro Yo		Perder dominio sobre el Yo	
Repetición de lo semejante		Desdoblamiento del Yo		Telepatía (con el doble)	
Retorno involuntario Déjà vu		Repetición involuntaria		Repetición compulsiva	
Epilepsia		Demencia		Sobrenatural	x
Omnipotencia pensamientos		El temor del mal de ojo		Inmediata realiz deseos	
Prácticas de magia		Magos y brujas		Animismo	
Desvanecimiento de los límites entre la fantasía y la realidad	x	Un símbolo asume lugar y la importancia de lo simbolizado		Miembros del cuerpo separados con actividad independiente	
Relaciones con la muerte	x	Una cabeza cortada que mantiene la vida	x	Pies cortados/separados que se mueven solos	
Cadáveres		Aparición de los muertos	x x	Los espíritus y espectros	x x
Psicoanálisis		Genitales femeninos		Acabar enterrado vivo	
Muñecas y objetos que adquieren vida	x	Unheimliche Haus Casa encantada	x	Nuestros añadidos: gemelos monstruos	
SUMA	3	SUMA	4	SUMA	3
TOTAL IMPACTOS UNHEIMLICHE: **10/24**					

Elaboración propia (I. G.)

4. 2. 2. Interpretación de los datos: *The Innocents*

Los resultados de las concordancias con el campo semántico de *Uncanny* en la película *The Innocents* (Clayton, 1961):

Críticas: 10 concordancias de las 19 posibles (52 %)

Freud (*Unheimliche*): 10 concordancias de las 24 posibles (impacto mediano).

> (Hasta 6 factores- impacto suficiente; de 6 a 12 - impacto mediano; encima de 12 factores - impacto alto).

IMDb rating de esta película es relativamente muy alto 7,9. Los términos pertenecientes al campo semántico de *uncanny* mencionados por parte de la crítica superan un 50% lo que nos indica que la mayor parte de los espectadores podrían sentir el impacto de este sentimiento. Diez factores temáticos que aparecen en la tabla *unheimliche* de Freud (Cuadro 23) pueden considerarse suficientes para asegurar un impacto mediano de este sentimiento. Las opiniones de la crítica lo confirman en buena medida.

Sin embargo, estos resultados nos serán más más útiles después del análisis de la adaptación española de la misma novela de Henry James en el apartado 4.3.

4. 2. 3. Análisis comparativo: la película *Innocents* (Clayton, 1961) - novela *La vuelta de la tuerca* (James, 1898)

En el siguiente cuadro efectuaremos el análisis del contenido de la novela de H. James cotejándola con su adaptación filmada en la película de J. Clayton. Mencionaremos la película de Eloy de la Iglesia (1985) solo en aquellas escenas que son radicalmente diferentes de la novela original o del film estadounidiense.

El objetivo de este análisis comparativo será averiguar tanto las diferencias en el uso o en la omisión de los factores temáticos de *unheimliche* como el trato del motivo de la casa encantada en general.

CUADRO 24. Tabla de análisis comparativo

Pág. del libro	**NOVELA** *La vuelta de la tuerca* (James, 1898)	Tiempo Escena	**PELÍCULA** *Innocents* [*Suspense*] (Clayton, 1961)
LEYENDA: AL = Ama de llaves; MG = institutriz Miss Giddens; PQ = Peter Quint PP = Primer Plano; PL = Plano Largo; PM = Plano Medio; PAN = Panorámica etc.			

Págs. 201 208	**NO EXISTE EN EL FILM:** Un grupo de amigos están contando historias ante una chimenea. Uno de ellos cuenta la historia de una joven que se va a cuidar a los sobrinos de un hombre rico.	Créditos apertura hasta 03:20	**NO EXISTE EN LA NOVELA:** ESCUCHAMOS una canción (del amor perdido por la muerte del novio), primero sobre la pantalla negra y luego aparecen las manos de Miss Giddens (Deborah Kerr) que llora. Más tarde vemos a su cara sobre el fondo negro que susurra llorando "que solo quiere salvar a los niños y no destruirlos".

COMENTARIO SOBRE EL COMIENZO: Clayton rechaza el motivo del típico cuento gótico que propone H. James. Consideramos que su aportación es más moderna y más fílmica, aunque pueda parecer bastante patética. La canción debajo de los créditos de comienzo más tarde se convierte en leitmotiv de la película. El contenido de la letra y luego el llanto amargo de la institutriz crean un estado de ánimo angustioso que apoyan los negros profundo de la pantalla.	
SIN CAMBIOS EN LOS DOS MEDIOS: El encuentro con el dueño de la casa. La chica se queda embelesada por su aspecto y por la fortuna que tiene.	
EL MISMO NARRADOR SIGUE CONTANDO todo hasta que la Institutriz (MG) llega a casa. Luego, hasta el final de la novela todo sigue NARRADO POR LA ELLA.	**NO EXISTE UN PERSONAJE NARRADOR EN LA PELÍCULA** DE CLAYTON. En cambio E´de la Iglesia usa como narrador al maestro, semejante al procedimiento en la novela original.
SOBRE EL USO DEL NARRADOR: Consideramos que el procedimiento de Clayton es más fílmico que de E. de la Iglesia en el uso del narrador. El joven maestro (que es el narrador en la versión española), nos cuenta su vida en el seminario y la historia de su familia, que evidentemente hubiera sido más difícil de relatar a los espectadores de otro modo. Henry James también usa al narrador cuya función retoma la joven protagonista más tarde retoma a través de su diario escrito ya en la casa. Hoffman en su cuento *Arenero* lo hace a través de las cartas que se envían los protagonistas, mientras Clayton, de modo mucho más fílmico, nos cuenta toda la historia solo a través de lo que vemos o de lo que cuentan el ama de llaves y el dueño de la casa a la institutriz.	

Pág. del libro	**NOVELA** *La vuelta de la tuerca* (James, 1898)	Tiempo Escena	**PELÍCULA** *Innocents* [*Suspense*] (Clayton, 1961)
LEYENDA: AL = Ama de llaves; MG = institutriz Miss Giddens; PQ = Peter Quint PP = Primer Plano; PL = Plano Largo; PM = Plano Medio; PAN = Panorámica etc.			
208	Viaja en una calesa, la cual está decorada de forma alegre y luminosa. La casa es alegre y agradable. "Con sus ventanas abiertas cortinas de colores claros y alegres".	07:30 a 11:20	Clayton sigue las propuestas de Henry James. El viaje de MG es igual de bonito, con una música animada y la casa que vemos la primera vez desde lejos es grande, pero luminosa y muy bonita en un paisaje idílico.

NO EXISTE EN LA NOVELA:

(00:09:30).
MG decide continuar andando cuando el carruaje está cerca de la casa. De repente oímos con ella una voz femenina que llama: "Flora, Flora...". Ve la casa a lo lejos, encima de un lago y se encuentra con la niña (Flora). Le dice que alguien la está llamando pero la niña lo niega.
Salvo este episodio con la voz de origen desconocida, al que MG no presta mucha atención, no aparece ninguna otra indicación del cine de género de terror. No hay señales de que exista algo malo relacionado con el aspecto de la casa (lo mismo lo hace H. James). Sin embargo, la voz que oímos con MG en el lago, afecta más a los espectadores que a ella – nos queda claro que la niña miente porque la voz es suficientemente alta para poder oírla.
La institutriz no sabe que protagoniza una película de miedo pero las señales de Clayton son suficientes para crearnos un estado de ánimo angustioso, propio de las películas de género de terror.

209	En la novela de James la institutriz ve a la niña la primera vez al llegar a la casa. Le enseñan su dormitorio que le parece muy cómodo y bonito y donde duerme su primera noche.	

NO EXISTE EN LA NOVELA:

(00:11:20 a 00:19:00)
La institutriz MG y la niña duermen en el dormitorio de MG que está feliz por todo lo que sucede. Consigue averiguar hablando con Ama de llaves (en adelante AL) que la anterior institutriz era guapa pero no tanto como ella y que "él las prefería jóvenes y guapas". MG pregunta quién es él pero AL le dice que habla del dueño. ACENTO MUSICAL. Es una señal que nos indica que algo anda mal porque la explicación de AL es poco probable.
A partir del acento musical prosiguen los acontecimientos que de modo mucho más acelerado cuentan lo mismo que la novela de Henry James, pero realzando los momentos terroríficos.

- Flora le cuenta a MG sus ocurrencias y pregunta muchas cosas que no son más que indicadores angustiantes:¿Irá al cielo si muere? ¿Iría al cielo si no es tan buena? ¿O se quedaría deambulando por la casa?
- MAULLIDOS DE UN GATO DESDE FUERA. La niña dice que es mejor fingir que no lo han oído: "Así no imaginaremos las cosas que no existen" según le ha dicho el ama de llaves.

NO EXISTE EN LA NOVELA:

INT. NOCHE. DORMITORIO de MG. Las cortinas de la ventana ondean fuertemente con el viento que entra por la ventana. MÚSICA DISONANTE.

PANORÁMICA hasta la cama de Flora que se levanta, mira a MG dormida y al parecer con pesadillas y se acerca a la ventana.

Flora mira al jardín vacío. CANTA LA MELODÍA DE LA CANCIÓN LEITMOTIV.

(00:18:54:00) PP de la niña. Parece que ve a alguien abajo. Para de cantar, sonríe y luego CANTA DE NUEVO, como si se tratara de una invocación

4.2.3.1. Comentario de la escena anterior:

Casi todo que vemos en los cuatro planos anteriores se puede describir en la narración de una novela. Las cortinas que ondean movidas por el viento nocturno que entra por la ventana abierta, las sombras largas que envuelven el cuarto y el jardín, los movimientos bruscos de la institutriz que tiene pesadillas y la mirada de la niña que la observa. Hasta la panorámica de la cámara puede figurar en un texto literario por más que no la llamemos de este modo. Simplemente se puede decir que la niña observa desde su cama a la institutriz dormida y que se acerca cuidadosamente hasta su cama. Tal y como hemos mencionado en el capítulo de la psicología del cine, los movimientos de la cámara proceden de nuestro modo de ver los sucesos tal y como ocurren en la vida cotidiana. Seguimos con la mirada los objetos en movimiento y con la cámara hacemos lo mismo que haríamos con los ojos.

Un escritor, al igual que un guionista, puede describir que la niña comienza a cantar, mirando al jardin iluminado solo con la luz de luna. También puede decir que sonrie al ver algo que nosotros todavía desconocemos.

Para resumir: Henry James podría haber descrito esta secuencia de forma casi igual. Sin embargo no lo hizo, y aunque no podemos saber por qué, tampoco importa pues la novela que estamos analizando se considera una de las obras maestras de la literatura mundial. Quien ha aprovechado el juego de las sombras nocturnas y de la melodía que canta la niña fue el director de la película, Jack Clayton. Después de esta escena como espectadores ya estamos seguros que en la casa hay otras personas o espectros que solo pueden ser vistos por los dos niños. Y, también, que los niños no son tan inocentes como parecen, porque se comunican con los entes extraños que merodean por esa casa.

Lo que Henry James no pudo hacer de ningún modo es pasar a la siguinte escena del mismo modo como lo hizo Clayton. El canturreo nocturno de la niña continúa el día siguiente, acompañado por la música de un piano. La institutriz disfruta en el jardín de un día soleado y lleno del canto de los pájaros. Descubrimos que Flora está en casa ensayando con el

instrumento. No sabemos qué ha sucedido realmente la noche anterior, mientras la niña se comunicaba con alguien por la ventana. La institutriz todavía sabe menos, porque entonces estaba dormida.

Pág. del libro	**NOVELA** *La vuelta de la tuerca* (James, 1898)	Tiempo Escena	**PELÍCULA** *Innocents* [*Suspense*] (Clayton, 1961)
LEYENDA: AL = Ama de llaves; MG = institutriz Miss Giddens; PQ = Peter Quint PP = Primer Plano; PL = Plano Largo; PM = Plano Medio; PAN = Panorámica etc.			
	NO EXISTE EN LA NOVELA	19:05 20:55	LA MISMA CANCIÓN PASA AL EXT. DÍA. Jardín. Esta vez acompaña un piano con la letra que canta la niña. MG está disfrutando de la mañana soleada. Descubrimos que es Flora quien está tocando y cantando cuando.
210 218	Mrs. Grose informa a la institutriz que el niño llegara el viernes.		Más tarde van a la estación de tren para recoger a Miles que vuelve del internado de dónde le han expulsado.
	NO EXISTE EN LA NOVELA.	25:15 28:00	INT. NOCHE. Pasillo casa y luego dormitorio de Miles. MG con una vela encendida pasa al lado de su cuarto y Miles le invita a entrar. MG le intenta explicar que está mal que le expulse del colegio. Miles dice que nadie tiene tiempo para él. En un PP suyo, acostado en la cama, vemos una lágrima. Ella le acaricia y promete que ella tendrá tiempo para él. La ventana abierta del cuarto se cierra con un gran golpe por el ruido del viento y la vela se apaga. El niño dice que es solo viento.

Debido a su gran importancia para esta investigación, hemos analizado detalladamente la escena descrita en la novela (págs. 219 a 220) que en la película aparece entre el minuto 28:00 y 32:00 en los cuadros 16 y 27. Recordemos que el primer cuadro (16) trata del uso del sonido en el cine y en literatura, mientras que el segundo cuadro (27) compara la misma escena en la versión americana y la española.

Pág. del libro	**NOVELA** *La vuelta de la tuerca* (James, 1898)	Tiempo Escena	**PELÍCULA** *Innocents* [*Suspense*] (Clayton, 1961)
LEYENDA: AL = Ama de llaves; MG = institutriz Miss Giddens; PQ = Peter Quint PP = Primer Plano; PL = Plano Largo; PM = Plano Medio; PAN = Panorámica etc.			
NO EXISTE EN LA NOVELA		33:50 a 36.20	INT. NOCHE Salón. Una escena feliz con la institutriz rodeada de niños que están dibujando. Le proponen jugar al escondite. Ellos se esconden y ella sube a la planta superior para buscarles.
NO EXISTE EN LA NOVELA		36:20 a 40:50	INT. NOCHE Pasillo bastante oscuro de la planta superior. MG busca a los niños. Ve a una figura de mujer que desaparece al fondo del pasillo y la llama Ana pensando que es una de las asistentas.
			
NO EXISTE EN LA NOVELA			MÚSICA CAMBIA DE MODO DISCRETO A ATONAL A MG parece no preocuparle mucho la figura que ha desparecido y sube a la siguiente planta de donde la llaman los niños. Sin embargo, nosotros sabemos por la música que algo va mal. MÚSICA VUELVE A SU CURSO NORMAL y luego se corta. 
NO EXISTE EN LA NOVELA			MG entra en un desván sucio y olvidado. Ve un muñeco mecánico que mueve la cabeza. Se da cuenta que es un juguete, se acerca y le detiene la cabeza.

Nos detendremos por un momento en esta escena porque encontramos un gran parecido con la escena de una de las películas de nuestra filmografía. Se trata de *Blade Runner* (Scott,

1982). Todos sabemos que en esta película no existen casas encantadas y que ni siquiera se mencionan fantasmas ni espíritus. Sin embargo, si el sentimiento *unheimliche* realmente existe, consideramos *Blade Runner* como uno de los más notables representantes de este efecto. En una escena corta que vamos a comparar en el siguiente cuadro con *Innocents* (1961), el director Ridley Scott ha reunido tres motivos que Freud destacó entre los más importantes para evocar el efecto en cuestión. Aparece la duda de si un muñeco o cualquier otro objeto inanimado tiene la vida, si los dobles atrificiales de los humanos van a destruir a sus creadores y si la casa abandonada que visita Harison Ford [*Blade Runner*] esconde unos seres sobrenaturales.

PELÍCULA *Blade Runner* (Scott, 1982).	**PELÍCULA** *Innocents* [*Suspense*] (Clayton, 1961)
	
1. El policía sube por la escalera en búsqueda de los replicantes.	1. La institutriz sube al desván para buscar a los niños que juegan con ella al escondite.
SUBIDA A UN DESVÁN DESCONOCIDO. Es una imagen recurrente en muchas películas de nuestra bibliografía. *El Exorcista* (1973), [*REC*] (2007), *Psicosis* (1961), *Hellraiser* (1987), p. ej. Sin embargo, Bachelard parafraseando a Jung, nos cuenta que cualquier persona que oye un ruido sospechoso en el sótano prefiere subirse al desván para convencerse a si mismo de que ese ruido es producto de su imaginación. "En realidad, ese hombre prudente no se atrevió a venturarse en el sótano. En el desván los miedos se 'racionalizan' fácilmente... En el sótano, las tinieblas subsisten noche y día" (1965: 53). En ninguna de estas dos películas analizadas hay ningún sótano. En la novela de Henry James ni en la adaptación de E. de la Iglesia tampoco. Los protagonistas tienen que subir para enfrentarse con sus propios miedos y con un hipotético mal. La casa en *Blade Runner* no tiene más importancia que un simple decorado donde sucede una parte de la acción. Se trata de un taller de fabricación de biorobts, que podría perfectamente estar ubicado en el sótano del edificio, pero el director probablemente prefirió disponer del juego de luces y sombras que le dan las ventanas al exterior, aunque es de noche. Los sótanos en el cine no son lugares demasiado atractivos para trabajar, porque suelen tener una luz tenue que proviene de una bombilla colocada en el techo o en las paredes, o de unas velas o quinqués, dependiendo de la época que se representa. Además, el sótano es el escenario natural del terror, es "ante todo el ser ocuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterraneos", como dice Bachelard (1965: 52). Ninguno de los tres directores analizados quiso asustarnos con los poderes infernales de la casa, sus intenciones era hablar de los inquilinos fueran humanos o sobrenaturales. La casa servía solo como decorado.	

	
2. El policía se acerca a la puerta apuntando con la pistola. Intuye que los replicantes podrían estar dentro. Sabe que cualquiera de ellos es capaz de matarle de un golpe porque disponen de una fuerza sobrenatural que no es humana.	2. La institutriz sube para jugar con los niños escondidos, pero desconoce esta zona de la casa. Se acerca a la puerta del desván con una sonrisa, pero al mismo tiempo teme por algo que desconoce. Ya vió a Peter Quint en el torreón, y acaba de ver la silueta de una mujer extraña que ha desaparecido en un pasillo lateral sin que le haya llegado a ver la cara.
	
3. El policía entra en un cuarto lleno de muñecos y robots mecánicos que se mueven de vez en cuando. Cualquiera de esos muñecos puede ser el replicante porque muchos de ellos tienen el tamaño de una persona adulta. Los espectadores en este momento sabemos más que el policía, porque antes de su llegada hemos visto que la figura que está en primer término es una replicante que está fingiendo ser una muñeca.	3. La institutriz entra en el desván lleno de viejos juguetes y muñecos. El muñeco que está en el centro del encuadre mueve la cabeza produciendo un ruido rítmico. Parece como si alguen lo hubiera puesto en marcha, unos segundos antes de entrar ella, usando un mecanismo de cuerda.
	
4. El policía se acerca a la figura sospechosa y le levanta el velo. La figura no se mueve, pero nosotros sabemos que su ataque al policía es inminente.	4. La institutriz se acerca al muñeco mecánico que está moviendo la cabeza. Ella sabe que no puede estar vivo, pero lo que le causa miedo es la duda de quién ha podido accionarlo para que se moviese. Es posible que hayan sido los niños pero también algo sobrenatural que deambula por el ático. Nosotros no sabemos más que ella.

Volvemos a nuestro análisis comparativo entre la novela de H. James y su adaptación anglosajona por Clayton. Realmente, a partir de la mitad de la película hay pocas cosas que se podrían atribuir directamente al hechizo de la casa. Así, los espectros de Peter Quint y la anterior institutriz aparecen y desaparecen. Como hemos dicho, la casa sirve solo como decorado de acontecimientos terroríficos y trágicos que tienen poco que ver con nuestro tema, así que seguiremos con el análisis comparativo de la adpatación española de esta novela decimonónica.

4. 3 *Otra vuelta de tuerca*

CUADRO 25 – Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0089752/?ref_=nm_flmg_dr_4 (Recuperado: (15/08/2015)

Título original:	***Otra vuelta de tuerca***						AÑO
Tít. en español:	*Otra vuelta de tuerca*						1985
Duración:	110 min	Género:		Horror, thriller			
IMDb Rating:	**6,2**	Votos:	**79**	Reseñas:	**1**	Críticas:	**-**
Director:	Eloy de la Iglesia			Productor:	Gonzalo Goicoechea		
País - Idioma:	España- Español			Compañía:	Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, Euskal Irrati Telebista (EiTB), Gaurko Filmeak S.A.		
Guion:	Henry James (novela) , Gonzalo Goicoechea (guión)						
Música:	Luis Iriondo						
Argumento:	After finishing a strict and traumatizing education at a Jesuit seminary, young Roberto is offered a post by the priest of his village: The local count is looking for a new teacher for his 8 year old niece, Flora. Roberto accepts the post and soon finds himself traveling to the remote estate of the count by the seaside which is taken care of by the old housekeeper Mrs. Antonia. In the beginning, everything is well but with the arrival of Flora's elder brother Mikel who has been expelled from school, things start to get disquieting. In his attempts to find out why Mikel was expelled, Roberto soon unearths unsettling secrets - about himself and about Cristina, his deceased predecessor and Pedro, a former servant of the count who now seems to lurk within the dark corridors of the mansion. Could it be that these two sinister beings are trying to get back to life by the souls of the children?						

Budget:		Box Office	
ACTOR	**PERSONAJE**	ACTOR	**PERSONAJE**
Pedro Mari Sánchez	Roberto	Luis Iriondo	Conde de Etxeberría
Queta Claver	Antonia	Ramón Reparaz	Párroco
Asier Hernández	Mikel		
Cristina Goyanes	Flora		

Elaboración propia basada en IMDb (I. G.)

4. 3. 1. Críticas externas

No se han encontrado palabras de campo semántico de “siniestro y ominoso” y sólo algunas de campo semántico “uncanny” traducidas en español cuyos párrafos añadimos a continuación. La película *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia ha dejado muy pocas huellas en la prensa. Presentamos la única reseña que aparece en la base de datos de IMDB y que exponemos a continuación:

80's Throwback to Classic Gothic Greatness; Author: matheusmarchetti from Brazil, 13 November 2010 http://www.imdb.com/title/tt0089752/?ref_=nm_flmg_dr_

> A pretty rare screen adaptation of Henry James' classic novel, from prolific Spanish director Eloy de la Inglesia. I really liked it a lot, but the only problem is that I couldn't help but to compare it to "The Innocents", which is of course a better film, and thus diminishing the impact as intended. Nevertheless, it's a classy, atmospheric throw-back to slow-burning **haunted house** films of the 60's, spiced up with an underlying gay subplot (The role of the governess is replaced by a troubled male tutor, whom the Miles character tries to seduce), thus giving even more emphasis to James' theme of sexual repression. The locations at the Spanish coast are simply gorgeous and lavishly photographed, and particularly reminded me of the seaside castles featured in Corman's Poe films, although I'm not sure that was de Inglesia's intention. Again on a visual note, the film makes great use of candle-light and natural lighting in some scenes, creating this **strange**, ethereal atmosphere that adds to the brooding Gothic tone of the piece. Speaking of which, I was surprised that the film actually managed to scare me, with a few scenes involving the servants' **ghosts** that actually kept me from having a good night sleep. The acting is quite good too, specially the two child actors who play Miguel (the Miles character) and Flora respectively, who are just effortlessly **creepy**. Pedro Mari Sánchez, who plays the the tutor Roberto, is also quite good, although seeing him speaking some of the same lines as Deborah Kerr did in 1961 was rather amusing. Overall, a **spooky** Spanish gem that is highly recommended for fans of either James' novel or "The Innocents". It's hard to find, but it's worth it. 8/10

5/19 concordancias con el campo semántico de *uncanny*

Del resto de las críticas en español localizadas pasamos a extraer algunos párrafos con los términos del campo semántico de *Uncanny* traducidos al español.

1. **Fuente: Filmaffinity**

Varias reseñas extraídas del mismo portal

http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/932330.html

Título/Fecha: La vuelta de tuerca de Eloy de la Iglesia. (15/09/2015) Amor Perro

> "Es la particular adaptación que hace Eloy de la Iglesia de la **inquietante** y estupenda novela del mismo título, que ya ha dado otro gran título al cine ("Suspense", de Jack Clayton), y adaptaciones más o menos correctas como "Los últimos juegos prohibidos", o mediocridades disfrazadas de cine de calidad, como la española "El celo"."

Título/Fecha: El exorcismo de Eloy de la Iglesia (6 de abril de 2010) Juan Solo

> "De La Iglesia utilizaba el cine y sus películas como un instrumento para sacudirse de sus propios **fantasmas** y demonios. Fue el precio que tuvo que pagar como autor de una obra apartada de convencionalismos y de discursos políticamente correctos en una época muy determinada. El **fantasma** de la represión en todas sus vertientes – social, religiosa, sexual- se movía con especial soltura en una obra como la de De La Iglesia. Nada mejor que una historia de **fantasmas** para, mediante otra vuelta de tuerca, intentar ahuyentarlo."

Título/fecha: Acartonada, lenta, aburrida, triste (9 de septiembre de 2015) Espectador ingenuo

> "Muchas escenas terminan siendo casi repetitivas y llegan a causar aburrimiento. Incluso los **fantasmas** resultan demasiado abstractos."

CUADRO 26. Tabla de impacto de los factores temáticos de *Otra vuelta de tuerca*

Película: Otra vuelta de tuerca (1985)					
Factor temático	R	Factor temático	R	Factor temático	R
Perder los ojos o la vista.		Ceguera		Oscuridad	
Complejo de castración		El doble / Otro Yo		Perder dominio sobre el Yo	
Repetición de lo semejante		Desdoblamiento del Yo		Telepatía (con el doble)	
Retorno involuntario Déjà vu		Repetición involuntaria		Repetición compulsiva	
Epilepsia		Demencia		Sobrenatural	x
Omnipotencia pensamientos		El temor del mal de ojo		Inmediata realiz deseos	

Prácticas de magia		Magos y brujas		Animismo	
Desvanecimiento de los límites entre la fantasía y la realidad	x	Un símbolo asume lugar y la importancia de lo simbolizado		Miembros del cuerpo separados con actividad independiente	
Relaciones con la muerte	x	Una cabeza cortada que mantiene la vida	x	Pies cortados/separados que se mueven solos	
Cadáveres		Aparición de los muertos	x x	Los espíritus y espectros	x x
Psicoanálisis		Genitales femeninos		Acabar enterrado vivo	
Muñecas y objetos que adquieren vida	x	Unheimliche Haus Casa encantada	x	Nuestros añadidos: gemelos monstruos	
SUMA	3	SUMA	4	SUMA	3
TOTAL IMPACTOS UNHEIMLICHE: **10/24**					

4. 3. 2. Interpretación de los datos: *Otra vuelta de tuerca*

Los resultados de las concordancias con el campo semántico de *Uncanny* en la película *Otra vuelta de tuerca* (De Iglesias, 1985):

Críticas: 8 concordancias de las 19 posibles (42 %)

Freud (*Unheimliche*): 10 concordancias de las 24 posibles (impacto mediano).

(Hasta 6 factores- impacto suficiente; de 6 a 12 - impacto mediano; encima de 12 factores - impacto alto)

IMDb rating de esta película es 6,2 que es bastante más bajo que su antecesora de Clayton con 7,9. Pero esta valoración hay que mirarla a través del prisma de la situación del cine español en el mercado internacional. En IMDb existe solo una reseña escrita por un usuario de Brasil. En esta reseña existen cinco palabras pertenecientes al campo semántico de *uncanny* así que hemos presentado el texto entero. En *Film Affinity* hemos encontrado tres reseñas en español que, salvo la palabra fantasma e inquietante no tenían ningún término más relacionado con el *uncanny.* Incluso esas dos palabras citadas no se atribuyen a la película española sino a la novela de Henry James.

En cambio, en la tabla *unheimliche* de Freud (Cuadro 26.) sigue apareciendo el mismo número de factores temáticos que en la película anterior. La razón para esto es evidente, porque en la adaptación del guionista Gonzalo Goicoechea no se omiten ninguno de sucesos ni personajes procedentes la novela original. Esta diferencia radical entre las opiniones de los espectadores y la tabla de Freud nos advierte que la presencia de una decena de los factores temáticos de Freud no es suficiente para que la historia cause un efecto *unheimliche* en su público.

4. 3. 3. Análisis comparativo: *The Innocents - Otra vuelta de tuerca*

En el siguiente análisis volveremos a la misma escena del primer encuentro con el fantasma que hemos analizado en el apartado 3.2.5. comparando la "banda sonora" en la novela de H. James con la banda sonora de la película de Clayton. En el cuadro presentado a continuación haremos un estudio comparativo de la dirección en las dos películas. Nos interesa qué escenas han omitido o añadido a la novela y qué avances podemos ver en un *remake* realizado 25 años después de la primera adaptación.

La película española está rodada en color en formato ligeramente apaisado, mientras los *Innocents* está en blanco y negro, aunque con la pantalla un 50 % más ancha. No tenemos referencias en la crítica sobre estos detalles técnicos, pero consideramos que la ausencia de color aporta un valor añadido a este tipo de historias.

La escena comienza casi del mismo modo: la institutriz y el maestro están paseando por el jardín en una tarde soleada. Lo mismo sucede en la novela. Pero, en la película de E. de la Iglesia faltan planos de 2 a 6 de Clayton (columna izquierda) que tampoco tienen lugar en el libro. Se trata del hallazgo de la escultura del niño rota y tirada en un seto con el gusano que sale de su boca. Ya hemos explicado que esta escena nos crea un tipo de angustia causada por el asco, las náuseas y el desconcierto por la desaparición de todos los sonidos naturales. Henry James por boca de la institutriz dice que el paisaje se ha convertido en una especie de

páramo al ver la figura del torreón y que se produce un "profundo silencio en el cual se disolvieron todos los sonidos del atardecer". Clayton quitó todo el sonido en el plano 6. Eloy de la Iglesia saltó este momento, probablemente porque no lo consideró importante para su película. Consideramos que con este procedimiento perdió la posibilidad de crear uno de los más fuertes impactos de *unheimliche* en su film. Los espectadores saben que los sonidos de la naturaleza no desaparecen de golpe, como lo hizo Clayton, dejando solo el ruido de la ropa de la institutriz. Así sabemos que sucede algo muy extraño, algo tal vez sobrenatural, ya que escuchamos el crujido de la tela de su vestido mientras ella mira a su alrededor con gran angustia (Plano 7 Clayton, Plano 2 de la Iglesia). Estos dos planos son tan parecidos que es evidente que el director de la versión española había visto la película de Clayton antes de comenzar la realización de la suya y que mantuvo casi idéntica la planificación de la misma escena. También es evidente que entendió la escena de un modo radicalmente diferente del escritor de la novela y de Clayton, porque en el montaje español, la música aparece justo cuando Clayton corta todos los sonidos de ambiente de la misma escena. La música de Eloy de la Iglesia que, según los convenios habituales del género de terror, debería subir la tensión, convierte toda la escena en un tópico. Clayton y James usan las interrupciones cuya función nos explicaron los psicólogos como Mandler: "...angustia aparecerá cuando el organismo, interrumpido en la mitad de una bien organizada acción... no puede adoptar un comportamiento alternativo adecuado... " (1975: 199). Sabemos que el sonido de la naturaleza no desaparece porque es su parte inseparable. Si se interrumpe, es por algo más poderoso que la naturaleza misma, por algo sobrenatural. La institutriz está confusa e inquieta por su selectiva sordera. El ex-seminarista Roberto no tiene razón para asustarse, él no puede oír la tensa música extra diegética en la película española. Esta música realmente quiere prevenirnos a nosotros, los espectadores. Roberto sigue escuchando grillos y palomas y lo que le llama la atención es el aleteo de los pájaros, un poco más fuerte que un momento antes. Se acerca al seto y ve en la terraza la figura del hombre que unos minutos antes había visto en una fotografía.

CUADRO 27: *The Innocents* (Clayton, 1961) *Otra vuelta de tuerca* (Iglesia, 1985)

	
1. 00:28:00 EXT. DÍA. Jardín lleno de rosas. La Institutriz corta una rosa. Luego ve algo dentro del seto, se inclina y mira. La niña canta la canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.	1. 00:34:15 EXT. DÍA. Jardín. Roberto (Pedro Mari Sánchez) pasea leyendo un libro. Se oyen palomas durante toda la escena
	NO EXISTE en Otra vuelta de tuerca
2. Mirada curiosa y sorprendida. canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.	
	NO EXISTE en Otra vuelta de tuerca
3. Vemos la escultura de un bebé arrancada de algo más grande, como una gárgola o una tumba. Sigue sujetando dos manos de alguien que le sostenía. canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.	
	NO EXISTE en Otra vuelta de tuerca

4. Mirada de extrañeza y luego desagrado. canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.	
	NO EXISTE en Otra vuelta de tuerca
5. Desde dentro de la boca de la escultura sale un insecto grande. canción del leitmotiv. Se oyen los pájaros.	
	NO EXISTE en Otra vuelta de tuerca
6. 00:28:32 La institutriz se aparta del seto bruscamente y con asco. En el momento de soltar la rama del seto se corta todo el sonido. La escena se queda muda, sin el canto de los pájaros. SILENCIO TOTAL	
	
7. Mira asustada a su alrededor. Solo el ruido de su ropa	2. 00: 34:25 Roberto baja el libro y observa a su alrededor Se oye ruido de aleteo de palomas más fuerte. Una música atonal – casi ruido no articulado. Muy baja.
	
8. Levanta la vista Comienza un ruido atonal de baja frecuencia y de bajo	3. Se acerca a un seto y mira hacía la casa La música atonal – casi es un ruido no

volumen.	definible. Aumenta un poco con unos golpes y eco. Siguen palomas
	
9. El torreón envuelto en la neblina con una figura a contraluz el ruido aumenta	4. 00:34:40 En PG vemos la figura de un hombre. Aunque parcialmente cubierta de ramas y hojas la cara del hombre se ve más que en *Innocents.* Múica/ruido con palomas
	
10. La institutriz se pone la mano encima de los ojos para impedir el deslumbramiento del sol. EL RUIDO EN AUMENTO.	5. Roberto observa medio escondido Múica/ruido con palomas
	
11. La figura da un par de pasos acercándose un poco hacia la esquina del torreón. EL RUIDO CONTINUA.	6. 00:34:49 La misma imagen del fotograma 4. Se ve tan claro que sabemos (Roberto también) que en la terraza está el mismo hombre que Roberto vio hace unos minutos en la foto. Múica/ruido con palomas
	
12. La institutriz mirando hacia el torreón. Se le cae la	7. 00:34:55 Lo mira casi enfadado y luego

rosa de la mano. EL RUIDO CONTINUA.	se da vuelta y sale del plano. Múica/ruido con palomas
	NO EXISTE en Otra vuelta de tuerca
13. 00:29:08 Plano detalle de la rosa que cae a la fuente con agua. (Hasta aquí tenemos 35 segundos del silencio sepulcral salvo la música extra diegética) VUELVE EL SONIDO DEL AGUA Y LOS RUIDOS DEL JARDÍN CON LA CANCIÓN.	
	NO EXISTE en Otra vuelta de tuerca
13. Se tapa los ojos, confusa. SONIDO DEL JARDÍN Y LA CANCIÓN DE LA NIÑA.	
	
14. Se acerca al torreón y mira otra vez arriba. SONIDO DEL JARDÍN Y LA CANCIÓN	8. 00:34: 55 Roberto va hacía la casa muy rápido y decidido.
	NO VOLVEMOS A VER LA TORRE VACÍA en Otra vuelta de tuerca
15. 00:29:40 En el torreón ya no hay nadie. PARA EL CANTO DE LA NIÑA Y SE OYE SOLO ALETEO DE LAS PALOMAS.	

CUADRO 27: *The Innocents* (Clayton, 1961) *Otra vuelta de tuerca* (Iglesia, 1985)

Podemos asumir que Roberto es un hombre fuerte y que no percibe la apariencia de un hombre desconocido en la casa del mismo modo que lo percibe la institutriz. Ella está ya muy confusa por haber visto la escultura rota con un insecto que salía de la boca del niño y por la desaparición de todos los sonidos. La torre está envuelta en neblina, ella está deslumbrada por el sol (Planos 7 a 11). Eloy de la Iglesia evita todo esto y nos hace ver a la figura de modo tan claro que no deja lugar a dudas de que se trata del mismo hombre de la fotografía que ha visto Roberto en la escena anterior. El director de *Otra vuelta de tuerca* nos cuenta una historia diferente a la de James y Clayton. Deborah Kerr sube vacilando a la torre y Pedro Mari Sánchez se enfada y va, casi corriendo, a por el desconocido de la foto. Un crítico en este punto podría decir que el director español cometió un fallo adaptando la historia de Henry James y reinterpretando la película de Clayton. Nosotros, en cambio, al ser esto un trabajo de investigación, solo podemos constatar que no aprovechó varios puntos de *unheimliche* que se le ofrecían ya en el texto original del siglo XIX. No podemos demostrar que, simplemente, no comprendió lo que sugería el escritor o que rechazó aposta sus ideas del silencio sepulcral y de la inquietante sensación de convertir un jardín lleno de rosas en un páramo extraño. Como hemos visto, Clayton no solo lo aprovechó sino añadió unos motivos que todavía potenciaron más el efecto.

Es sugerente el paralelismo del uso de la música extra diegética en las dos películas. La música disonante, más parecida a un ruido difícil de identificar, aparece casi en el mismo punto en las dos escenas comparadas. La institutriz levanta la vista (plano 8) y entra ese sonido entre ruido y música que nos avisa que algo anda mal. El silencio total del ambiente continúa. En la película española esto sucede más rápido, ya en el plano 2, al percibir Roberto el aleteo más fuerte de las palomas que se escapan de algo. Esta música seguirá hasta el final de la escena, mientras en la película de Clayton se corta después de desaparecer la figura del desconocido. Con ello vuelven a la vez los sonidos de la naturaleza que en la versión española nunca habían desaparecido.

La escena se acaba aquí pero la secuencia del encuentro con el fantasma finaliza en la terraza donde estaba subido el desconocido (véase el cuadro siguiente). La institutriz encuentra al niño sentado en el suelo del torreón jugando con las palomas que le responde de modo inocente que no ha visto a nadie. Lo mismo hace el niño de la película española, pero su maestro le encuentra echado en el suelo con el pantalón totalmente desabrochado. El director no quiere dejarnos vacilar sobre su inocencia. Si antes hemos tenido alguna duda, en esta

escena se confirman todas las anteriores sospechas sobre una historia de casa encantada contada, en este caso, desde el punto de vista gay. Los fantasmas están simplemente desplazados a un segundo plano para potenciar la carga erótica latente del texto original de H. James. En ninguna de las dos historias filmadas los niños están lejos de ser inocentes, pero en la película de Clayton su culpabilidad es secundaria, son víctimas de la situación, mientras Eloy de la Iglesia saca su culpabilidad a un primer plano convirtiéndola en el punto principal de interés.

CUADRO 28: *The Innocents* (Clayton, 1961) *Otra vuelta de tuerca* (Iglesia, 1985)

	
16. El niño jugando con palomas en el momento de entrar la institutriz.	9. Roberto entra en la terraza y encuentra al niño sentado en el suelo con el pantalón desabrochado.
	
17. Dice que no ha visto a nadie. Sabemos que miente pero sigue siendo un inocente en comparación con el chico de la versión española.	10. Sin lugar a dudas – no solo miente de diciendo que no ha visto al desconocido, sino que queda evidente qué es lo que puede haber hecho con él.

Consideramos que con esta última observación hemos agotado el análisis comparativo de la secuencia de la primera aparición del fantasma del criado. Como hemos visto, Eloy de la Iglesia le ha prestado bastante menos atención que Clayton y eso se puede ver por la duración total de la escena del jardín. En la versión española dura 40 segundos en 8 planos mientras en la versión estadounidense se desarrolla durante casi dos minutos en 15 planos.

Sin embargo, antes de pasar a las siguientes películas, volveremos por un momento al momento de la primera aparición introduciendo cuatro fotogramas de una película poco conocida de Roman Polanski (1976, *Le locataire, El quimérico inquilino*).

CUADRO 29. *The Innocents* (Clayton, 1961) *Otra vuelta de tuerca* (Iglesia, 1985)

	
8. Levanta la vista Comienza un ruido atonal de baja frecuencia y de bajo volumen.	3. Se acerca a un seto y mira hacía la casa La música atonal – casi es un ruido no definible. Se aumenta poco con unos golpes y eco. Siguen palomas
	
9. El torreón envuelto en la neblina con una figura a contraluz el ruido aumenta	4. 00:34:40 En PG vemos la figura de un hombre. Múica/ruido con palomas
Le locataire, El quimérico inquilino (Polanski, 1976)	
	
P1. Mirando desde la ventana de su habitación hacia el cuarto de baño	P2. En la ventana del baño ve unos desconocidos.
	
P3. 01:23:50 Mirada desde el cuarto de baño hacia su habitación. Se ve a si mismo o a su doble observándole. La música disonante	P4. 01:23:55 El Doble coge los prismáticos y le observa como lo hacía él. La música disonante

La semejanza entre representar la mirada de una persona desconocida es patente en la planificación de los tres directores. Al comienzo, ninguno de los protagonistas sospecha que la figura que les está observando desde lejos puede ser un fantasma. En P1. y P2. hemos presentado planos de las situaciones anteriores semejantes a la escena P3. y P4. en esta producción francesa de Polanski (1976). Desde la ventana de su apartamento el inquilino Trelkovski observa a través de un patio, a diversas personas en el cuarto de baño que están de píe, mirando al vacío, sin hacer nada más. Alguna vez Trelkovski usa sus prismáticos para ver mejor las caras de los desconocidos. Esta situación repetitiva se vuelve familiar y casi cómica hasta una noche en la que Trelkovski se despierta y necesita ir al servicio que se encuentra en la planta inferior. Descubre en las paredes varios jeroglíficos y, por casualidad, mira hacia la ventana de su casa. En este momento se ve a sí mismo (a su doble) que le está observando por la ventana de su dormitorio (P3). La música se vuelve disonante y en P4. la figura del doble hace exactamente lo que hacía él en las situaciones anteriores: levanta los prismáticos y observa a Trelkovski través de ellos. El observador se convierte en el observado, además visto por su doble a través de sus propios prismáticos. En su novela Henry James menciona que la institutriz tiene la sensación de sentirse examinada por la mirada del desconocido.

Si los lectores y los espectadores de esta historia sospechasen en algún momento que la mirada del desconocido puede ser la mirada de un fantasma, los factores temáticos de lo *unheimliche* se multiplicarían relacionando esa mirada con otros como el mal del ojo, lo sobrenatural, la omnipotencia de los pensamientos, las relaciones con los muertos, etc. No obstante, en el caso de la película *El quimérico inquilino,* con la aparición de la figura del doble, el impacto de *unheimliche* se eleva hasta un par de veces más contando con casi todos los factores anteriores. En la tesis doctoral de López Villarquide se recoge correctamente este momento, pero sin relacionarlo con la figura del doble que es uno de los motivos esenciales en el estudio de *unheimliche* (2014: 239).

La escena de Polanski termina con el protagonista totalmente confuso, subiéndo las escaleras tropezando y con las piernas tembándle hacía su piso donde se supone que le espera su doble que le estaba observando un momento antes. Estamos de acuerdo con López Villarquide que denomina esta escena como “inicio de despersonalización” (Ibid.). La reacción a un fantasma en las dos adaptaciones de la novela de H. James es mucho más moderada.

4. 4. *The Haunting* (1963)

CUADRO 30 – Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0057129/?ref_=nm_flmg_dr_11 (Recuperado: (15/08/2015)

Título original:	***The Haunting***						AÑO
Tít. en español:	*La casa encantada*						1963
Duración:	112 min	Género:		Horror			
IMDb Rating:	**7,6**	Votos:	**24.659**	Reseñas:	**367**	Críticas:	**128**
Director:	Robert Wise			Productor:	Johnson, D. y Wise R.		
País - Idioma:	RU/ EE UU - Inglés			Compañía:	Argyle Enterprises		
Guion:	Shirley Jackson (novela) Nelson Gidding (guión)						
Música:	Humphrey Searle						
Argumento:	Dr. Markway, doing research to prove the existence of ghosts, investigates Hill House, a large, eerie mansion with a lurid history of violent death and insanity. With him are the skeptical young Luke, who stands to inherit the house, the mysterious and clairvoyant Theodora and the insecure Eleanor, whose psychic abilities make her feel somehow attuned to whatever spirits inhabit the old mansion. As time goes by it becomes obvious that they have gotten more than they bargained for as the ghostly presence in the house manifests itself in horrific and deadly ways.						

Budget:	$1.400.000 (EE UU)	Box Office	$2,616,000 (USA)
ACTOR	**PERSONAJE**	ACTOR	**PERSONAJE**
Julie Harris	Eleanor Lance	Fay Compton	Mrs. Sanderson
Claire Bloom	Theodora	Rosalie Crutchley	Mrs. Dudley
Richard Johnson	Dr. John Markway	Lois Maxwell	Grace Markway
Russ Tamblyn	Luke Sanderson		

Elaboración propia basada en IMDb (I. G.)

4. 4. 1. Críticas externas:

1. Fuente Tales of Terror: The Horror Movie Atlas
Título/fecha: "The Haunting" Steve Hutchison (sin fecha de publicación)
http://www.terror.ca/movie/tt0057129shutchison (Consultado: 12/08/2015)

nº	PALABRA	IMPACTOS
	eerie	x (...Although rare, the effects are perfectly executed, although subtle, and always **eerie**.)
	supernatural	x (...In the end, not a lot of **supernatural** happens.)

TOTAL TÉRMINOS: 2

2. Fuente: ARTS FORUM

Título/fecha: Whatever Walks There, Walks Alone: "The Haunting" – A 20th Century Cinematic Masterwork (2015) By John Arkelian
http://artsforum.ca/film/featured-film-reviews (Consultado 12/08/2015)
UNCANNY

nº	PALABRA	IMPACTOS
	monstrous	x (...." We experience this chilling environment through the eyes of Harris' character – a desperately unhappy outsider, she's a fragile, damaged psyche subjected to **monstrously** intense pressure)
	supernatural	x (...A masterpiece that exquisitely combines psychological and **supernatural** horror – the filmic equivalent of literature, as intelligent as it is scary). x (...The evidence suggests that it is not all in her mind, but the deterioration of her psyche is so subtly interwoven with the apparently **supernatural** phenomena that other interpretations are possible.) x (...The very model of perfection, the film is beautifully acted, written (by Nelson Gidding), scored (by Humphrey Searle), directed, and photographed. Elegant, subtle, intelligent, and multi-layered, it transcends the **supernatural** genre to earn its place as one of the best films ever made.)

TOTAL: 2

3.Fuente: VARIETY
Título/fecha: 'The Haunting' 31/12/1962
http://variety.com/1962/film/reviews/the-haunting-1200420301/ (Consultado: 12/08/2015)

nº	PALABRA	IMPACTOS
	monstrous	x (...As photographed by Boulton, the house itself is a **monstrous** personality, most decidedly the star of the film.)
	supernatural	x (...The story has to do with the efforts of a small psychic research team led by an anthropology professor (Richard Johnson) to study the **supernatural** powers that seem to inhabit a 90-year-old New England house with a reputation for evil)

TOTAL:2

4. Fuente: *British Horror films*
Título/fecha: The Haunting (1962) 23/02/2010
http://www.britishhorrorfilms.co.uk/haunting.shtml (Consultado 12/08/2015)

nº	PALABRA	IMPACTOS
	strange	x (.... She's a **strange**, fragile little woman - once abused by her now-dead mother, now abused by her sister and her family)
	unearthly	x (...The first night, from the moment Eleanor wakes to the sound of **unearthly** banging (oo-er) mumbling "All right mother, all right…" to the point where she realises)

TOTAL: 2

5. Fuente: *Empire*
Título: *The Haunting*
Reviewed by Ian Nathan (sin fecha) (Consultado: 23/02/2010)
http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=133972

nº	PALABRA	IMPACTOS
	astonishing	
	creepy	Properly creepy, unlike like the dodgy remake
	ghost	... Robert Wise's expert **ghost** story trades in the classical, restrained shivers of things that most definitely go bump in the night, but is far from a regular genre piece.
	supernatural	The *Haunting* has so many of those familiar clichés, the prodding suggestions of countless **supernatural** tales, it should be laughable but there is deeper, subtler **creepiness** at work here — the shadowy recesses of the human mind.

	unsettling	Can evil be contained in the very fabric of a building? It's a daring idea that Robert Wise crafts into something genuinely **unsettling**.
	weird	The doorknobs may twist and turn, just to make sure we know something very **weird** is going on, but any **ghosts** or ghouls at home are stubbornly refusing to show themselves.

TOTAL: 5

CUADRO 31. Tabla de impacto de los factores temáticos de *The Haunting* (1963)

Película: *The Haunting* (1963)					
FACTOR TEMÁTICO	R	**FACTOR TEMÁTICO**	R	**FACTOR TEMÁTICO**	R
Perder los ojos o la vista.		Ceguera		Oscuridad	**x**
Complejo de castración		El doble / Otro Yo	**x**	Perder dominio sobre el Yo	**x**
Repeteción de lo semejante	**x**	Desdoblamiento del Yo		Telepatía (con el doble)	**x**
Retorno involunt. -Déjà vu	**x**	Repetición involuntaria	**x**	Repetición compulsiva	
Epilepsia		Demencia	**x**	Sobrenatural	**x**
Omnipotencia pensamientos	**x**	El temor del mal de ojo		Inmediata realiz deseos	**x**
Prácticas de magia		Magos y brujas		Animismo	**x** **x**
Desvanecimiento de los límites entre la fantasia y la realidad	**x**	Un símbolo asume lugar y la importancia de lo simbolizado	**x**	Miembros del cuerpo separados con actividad independiente	
Relaciones con la muerte	**x**	Una cabeza cortada que mantiene la vida		Pies cortados/separados que se mueven solos	
Cadáveres		Aparición de los muertos		Los espíritus y espectros	**x**
Psicoanálisis	**x**	Genitales femeninos		Acabar enterrado vivo	
Muñecas y objetos que adquieren vida	**x** **x**	Unheimliche Haus Casa encantada	**x**	Nuestros añadidos: gemelos monstruos	
SUMA	**8**	SUMA	**5**	SUMA	**8**
TOTAL IMPACTOS UNHEIMLICHE: **21/24**					

Elaboración propia (I. G.)

4. 4. 2. Interpretación de los datos: *The Haunting* (1963)

Los resultados de las concordancias con el campo semántico de *Uncanny* en la película *The Haunting* (1963)

Críticas: 13 concordancias de las 19 posibles (68 %)

Freud (*Unheimliche*): 21 concordancias de las 24 posibles (impacto alto).

> (Hasta 6 factores- impacto suficiente; de 6 a 12 - impacto mediano; encima de 12 factores - impacto alto)

IMDb rating de esta película es relativamente muy alto: 7,6. Los términos pertenecientes al campo semántico de *uncanny* mencionados por parte de la crítica superan un 68 % lo que nos indica que la mayor parte de los espectadores podrían sentir el impacto de este sentimiento. Los 21 factores temáticos que aparecen en la tabla *unheimliche* de Freud (Cuadro 31) pueden considerarse suficientes para asegurar un impacto muy alto de este sentimiento. Las opiniones de la crítica concuerdan en buena medida con la tabla de Freud.

4. 5. *The Haunting* [La guarida] (1999)

CUADRO 32– Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0171363/?ref_=nv_sr_1 (Recuperado: (15/08/2015)

Título original:	***The Haunting***						AÑO
Tít. en español:	*La Guarida*						1999
Duración:	113 min	Género:		Fantasía, horror, misterio			
IMDb Rating:	**4,9**	Votos:	**55,531**	Reseñas:	**802**	Críticas:	**168**
Director:	Jan de Bont			Productor:	Susan Arnold		
País - Idioma:	EEUU, Inglés			Compañía:	Dream Works, SKG		
Guion:	Shirley Jackson (novela) David Self (guión)						
Música:	Jerry Goldsmith						
Argumento:	A remake of the classic 1963 movie "The Haunting" about a team of paranormal experts who look into strange occurrences in an ill-fated house. Through the course of the night some will unravel, some will question, and all will fight for their lives as the house fights back. When Eleanor, Theo, and Luke decide to take part in a sleep study at a huge mansion they get more than they bargained for when Dr. Marrow tells them of the house's ghostly past.						

Budget:	$80.000.000 (USA)	Box Office	£5.625.789 (UK)
ACTOR	**PERSONAJE**	ACTOR	**PERSONAJE**
Liam Neeson	Dr. David Marrow	Bruce Dern	Mr. Dudley
Catherine Zeta-Jones	Theo	Marian Seldes	Mrs. Dudley
Owen Wilson	Luke Sanders	Alix Coromazay	Mary Lambetta
Lily Taylor	Nell	Todd Field	Todd Hacket

Elaboración propia basada en IMDb (I. G.)

4. 5. 1. Críticas externas:

1. Fuente: ROGER EBERT.COM
Título/Fecha: "The Haunting" 01/07/1999
http://www.rogerebert.com/reviews/the-haunting-1999 (Consultado: 12/08/2015)

UNCANNY

nº	PALABRA	IMPACTOS
	creepy	x (...Scenes set in a huge old conservatory are **creepy** in the way they use dead vegetation, and there's a nice scene on a shaky spiral staircase)
	ghost	x (...Taylor's character, named Nell, is the key figure in the film, a woman whose life has been on hold until the **ghosts** of Hill House start to tell their story)
	ghostly	x (...**Ghostly** manifestations appear. One or two moments are truly scary, including a recycled version of the classic "Carrie" end shot.)

TOTAL: 3 TÉRMINOS

2. Fuente: ***NEW YORK TIMES***

Título/Fecha: 'The Haunting': Things That Go Bump, and Worse, in the Night July/1999 By JANET MASLIN
http://www.nytimes.com/library/film/072399haunting-film-review.html
(Consultado: 12/08/2015)
UNCANNY

nº	PALABRA	IMPACTOS
	ghost	x (...That goes not only for décor but also for the **ghost** story itself, "The Haunting of Hill House" by Shirley Jackson, which in Robert Wise's earlier version was allowed to suggest more than it spelled out.)
	spooky	x (.... She is the pivotal figure in what David Self's screenplay makes a four-character spooky tale.) x (...But the film's **spooky** tricks are actually orchestrated by top-notch behind-the-scenes talent, who augment Mr. De Bont's tireless efforts to keep things moving.)

TOTAL: 3 TÉRMINOS

3. Fuente: San Francisco Chronicle

Título/Fecha: "The Haunting' Is Pretty Stupid" 23 July/1999 By Mick la Salle *en San Francisco Gate* http://www.sfgate.com/movies/article/The-Haunting-Is-Pretty-Stupid-2918680.php (Consultado: 12/08/2015)

UNCANNY

nº	PALABRA	IMPACTOS
	ghost	x (...The ceiling smears and morphs, and **ghosts** emerge -- and all of this, every second, every moment of screen time, is absolutely without life)

TOTAL: 1 TÉRMINO

4. Fuente: Classic Horror Reviews

Título/Fecha: Haunting 24 /07/2001 By Brandt Sponseller

http://classic-horror.com/reviews/haunting_1999 (Consultado: 12/08/2015)

UNCANNY

nº	PALABRA	IMPACTOS
	astonishing	
	creepy	x (...Hill House is **creepy**, disorienting, and sublimely beautiful.)
	ghost	x (...If you're one of those "fans", then by all means avoid The Haunting, because as soon as you see a computer-animated **ghost** working its way along the curtains, you're going to feel an urge to hurl your television set out the window)
	odd	x (...His real goal is to see how far his carefully crafted suggestions will go in making his subjects (and for some **odd** reason there are only three -- Eleanor {Lili Taylor}, Theodora {Catherine Zeta-Jones} and Luke {Owen Wilson}) think they're experiencing supernatural phenomena.)
	spooky	x (...It really is a "fifth character" as everyone involved with the film likes to point out, and greatly adds to the **spooky** atmosphere of the film.)
	supernatural	x (...His real goal is to see how far his carefully crafted suggestions will go in making his subjects (and for some odd reason there are only three -- Eleanor {Lili Taylor}, Theodora {Catherine Zeta-Jones} and Luke {Owen Wilson}) think they're experiencing **supernatural** phenomena.)
	weird	x (...Taylor recreates the psychological torment of Eleanor, and this time without the irritating voice-overs, the complex suggested relationships of the main characters are intact, the **weird** sounds and flexing walls with unseen sources are still here, etc.)

TOTAL: 6 TÉRMINOS

CUADRO 33. Tabla de impacto de los factores temáticos de *The Haunting* (1999)

Película: *The Haunting* (1999)					
FACTOR TEMÁTICO	R	**FACTOR TEMÁTICO**	R	**FACTOR TEMÁTICO**	R
Perder los ojos o la vista.		Ceguera		Oscuridad	**x**
Complejo de castración		El doble / Otro Yo	**x**	Perder dominio sobre el Yo	**x**
Repetición de lo semejante	**x**	Desdoblamiento del Yo	**x**	Telepatía (con el doble)	**x**
Retorno involunt. -Déjà vu	**x**	Repetición involuntaria	**x**	Repetición compulsiva	**x**
Epilepsia		Demencia		Sobrenatural	**x** **x** **x** **x** **x** **x** **x**
Omnipotencia pensamientos	**x**	El temor del mal de ojo		Inmediata realización deseos	
Prácticas de magia	**x**	Magos y brujas		Animismo	**x** **x** **x**
Desvanecimiento de los límites entre la fantasía y la realidad	**x**	Un símbolo asume lugar y la importancia de lo simbolizado	**x** **x**	Miembros del cuerpo separados con actividad independiente	
Relaciones con la muerte	**x**	Una cabeza cortada que mantiene la vida		Pies cortados/separados que se mueven solos	
Cadáveres		Aparición de los muertos		Los espíritus y espectros	**x** **x** **x** **x** **x**
Psicoanálisis		Genitales femeninos		Acabar enterrado vivo	
Muñecas y objetos que adquieren vida	**x** **x** **x** **x** **x** **x** **x** **x**	Unheimliche Haus Casa encantada	**x**	<u>Nuestros añadidos:</u> gemelos monstruos	**x** **x** **x** **x**
SUMA	**14**	SUMA	**6**	<u>SUMA</u>	**23**
TOTAL IMPACTOS UNHEIMLICHE: **43/24**					

4. 5. 2. Interpretación de los datos: *The Haunting* [*La guarida*] (1999)

Los resultados de las concordancias con el campo semántico de *Uncanny* en la película *The Haunting* [*La guarida*] (1999)

Críticas: 43 concordancias de las 19 posibles (impacto **muy alto**)

Freud (*Unheimliche*): 43 concordancias de las 24 posibles (impacto muy alto).

> (Hasta 6 factores- impacto suficiente; de 6 a 12 - impacto mediano; encima de 12 factores - impacto alto)

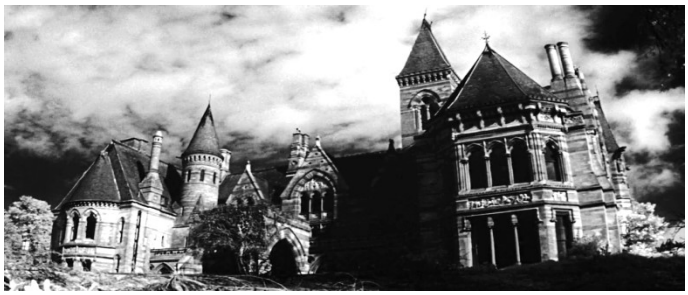
IMDb rating de esta película es relativamente bajo 4,9. Los términos pertenecientes al campo semántico de *uncanny* mencionados por parte de la crítica superan un 68 % lo que nos indica que la mayor parte de los espectadores podrían sentir el impacto de este sentimiento. Los 43 factores temáticos que aparecen en la tabla *unheimliche* de Freud (Cuadro 33) pueden considerar un porcentaje extremadamente alto que debería garantizar un fuerte impacto de este sentimient. Sin embargo, las opiniones de la crítica no siguen los indicadores de la tabla de Freud, porque conceden a esta película exactamente el mismo número de concordancias que tiene la película de Robert Wise. La consideran *uncanny* en el mismo porcentaje que la película antigua, aunque los factores de Freud superan la puntuación máxima de Freud más de dos veces.

4. 5. 3. Análisis comparativo: The Haunting (Jackson, 1959) *The Haunting* (Wise, 1963) – The Haunting (Bont, 1999)

CUADRO Nº 34

INTRODUCCIÓN		
SEC.	**TIEMPO/PAG.**	**NOVELA de S. Jackson (1959)**:
001	Pág. 9-11	INTRODUCCIÓN gótica en el primer párrafo: "Hill House, que no era nada cuerda, se levantaba aislada contra el fondo de sus colinas, almacenando oscuridad en su interior… En su interior las paredes permanecían derechas, los ladrillos encajaban perfectamente y las puertas estaban sensatamente cerradas; el silencio reinaba monótonamente en Hill House, y cualquier cosa que anduviese por ella, caminaba sola" . Dr. John Montague (filosofía + antropología) alquila Hill House – una casa hechizada con 80 años de historia. De las 12 personas que llama consigue solo dos (tenían haber participado en sucesos paranormales). Le obligan admitir a un representante de la familia.
		FILM de R. Wise (1963):
001	00:00 02:14 06:37 09:15	 INTRODUCCIÓN. Ext. Noche. El perfil de la casa recortada sobre el cielo mientras la voz del narrador presenta la casa como embrujada, dice que está allí hace 90 años y que todo lo que camina en su interior lo hace "sólo". La música llega a climax y comienzan los títulos de crédito en blanco sobre la silueta de la casa. La voz del narrador (doctor Montague) resume su historia en off: "Escándalos, asesinatos, locura, suicidios…" Con una serie de escenas, la voz del Dr. Montague narra la historia de la casa y de las muertes que allí han sucedido hasta que la hereda la Sra. Sannerson.

		 INTERIOR. DÍA. El salón en la casa de la anciana heredera. El Dr. Markway, hombre de mediana edad, le explica a ésta por qué quiere su permiso para investigar la casa. Le dice que le acompañarán personas sensibles a lo paranormal para que le ayuden. Ella le sugiere también a su sobrino Luke que espera heredar la casa. Ella le pregunta qué espera encontrar, "tal vez la llave hacia el otro mundo" contesta él.
		FILM de J. de Bont (1999) :
001	00:00-01:08 01:12 05:12	INTRODUCCIÓN. EXTERIOR. AL ANOCHECER. Plano aéreo sobre un bosque. La cámara se va alejando del bosque hasta llegar a una gran mansión neogótica que se yergue en su centro pero solo durante un par de segundos. Fundido a negro y sobre éste el título THE HAUNTING (LA GUARIDA) en blanco.  EXTERIOR DÍA. Pasa al PG sobre bloques de casas antiguas en un barrio obrero. Interior de un apartamento. Dos hermanas discuten en la casa de su madre fallecida sobre el destino de su herencia (el piso). Discuten. Más tarde, al quedarse sola, suena el teléfono. La invitan a participar en un estudio sobre el sueño.
		NOVELA de S. Jackson (1959):
002	Pág. 11 – 26	Se presentan los perfiles de los tres invitados del Dr. Montague. Se supone que Eleonor (Nell) en su infancia provocó una lluvia de guijarros sobre su casa que duró varios días. Theodora (Theo) puede adivinar 18 de 20 naipes. Luke Sanderson es el heredero de la casa. Nell viaja a la casa.
		FILM de R. Wise (1963):
002	09:29 11:31	INTERIOR NOCHE. Gran discusión entre Nell, su hermana y su cuñado. Coge el coche familiar sin permiso de su hermana y se va a Hill House. A través de su monólogo interno sabemos muchas cosas sobre ella durante toda la película: "Voy a un lugar donde por fin se me espera y nunca tendré que volver jamás". Continúa con su diálogo interior todo el viaje: nunca

		ha tenido casa propia, no se siente querida ni esperada por nadie, sólo quiere huir salir y soñar que algún día tendrá un lugar propio en el mundo**.**
		FILM de J. de Bont (1999) :
002	05:13 06:00	INTERIOR. DÍA. Despacho del Dr. Marrow en una facultad de Psicología. Él y su ayudante comentan sobre los resultados de las pruebas realizadas a varias personas para elegir las más "sugestionables" para otro estudio. Nos enteramos que quiere hacer un experimento con los voluntarios, pero sin decirles la causa real. Todo tiene que parecer como una investigación sobre el insomnio.
EL PRIMER ENCUENTRO CON HILL HOUSE		
		NOVELA de S. Jackson (1959):
003	Pág. 26 - 31	El coche de Eleanor se detiene ante la verja alta cerrada con un candado. Toca la bocina del coche y aparece un hombre de aspecto desagradable (Sr. Dudley). Le cuesta convencerle para que la deje entrar en la casa. Le comenta que ni él ni su mujer se quedan en la finca después de que oscurezca. Nell se acerca a la casa, pensando que es rara con sus torres y torretas. Se detiene delante de la casa y se queda contemplándola: "Era una casa abominable. Sintió un escalofrío y pensó: Hill House es un sitio atroz y enfermizo; sal de aquí inmediatamente". El primer párrafo largo sobre la maldad de la casa que está observando Eleanor. Algo que no se pueda explicar la convirtió en un lugar de desesperación, aterrador, "porque la cara de Hill House parecía despierta, con una vigilancia que brotaba de las desnudas ventanas…" "Era una casa carente de afecto, no pensada para ser habitada…" "Los exorcismos no pueden cambiar el aspecto de una casa; Hill House seguiría igual hasta que fuera destruida".
		FILM de R. Wise (1963):
003	14:26 18:00	Llega a la puerta de Hill House. Discute con el Sr. Dudley quien finalmente le deja cruzar el portón que da al parque de la casa. Cuando la ve, frena el coche en seco y se queda mirándola pero piensa que la casa la mira a ella. 

		 Siente que la casa es cruel. “Vete de aquí inmediatamente” se dice a sí misma, “Podría huir, pero yo ya estoy huyendo. Es mi última oportunidad.” Pero continúa hacia la casa.
		FILM de J. de Bont (1999):
003	07:06 10:27	EXTERIOR DÍA. Plano aéreo de un coche sobre una carretera secundaria. Nell conduce mientras canturrea contenta. Se detiene y mira un plano de carreteras. Levanta la cabeza para asegurarse de que es el sitio al que se dirige. Frente a ella tiene Mansión Hill, imponente.  Reanuda la marcha y se vuelve a detener frente a una verja de estilo muy barroco cerrada por varias cadenas y candados. Toca el claxon y sale del coche. Mira a través de la verja la mansión. Sale el sr. Dudley, el guarda. Se presenta le abre la verja Le pregunta por las cadenas. Lleva el coche hasta la entrada principal de la casa y llama a la puerta. Nadie contesta, pero la puerta está abierta y entra en la casa.

OBSERVACIONES COMUNES:

Cualquiera de las casas de las tres obras comparadas podría ser el prototipo de todas las casas encantadas que han ido apareciendo posteriormente en el cine y en la literatura. Por las palabras de Shirley Jackson no podemos adivinar el tamaño del edificio. Dice que la casa se levanta aislada, recortándose sobre el fondo de las colinas y que se trata de una casa hechizada con ochenta años de historia. Sin embargo, los dos directores presentan unas casas muy grandes, de estilo neogótico, con torreones y ventanas oscuras. Pero en los elementos arquitectónicos descritos en la novela no encontramos nada más *unheimliche* que las palabras que la propia escritora atribuye al lugar. La casa "no era nada cuerda" dice S. Jackson y "cualquier cosa que anduviese por ella, caminaba sola" (1999: 9). El terror, para ella, está en el interior y es necesario verbalizarlo para que lo sintamos. Robert Wise recurre también a la verbalización de ese mismo sentimiento a través de la locución en *off*. Así, repite la misma frase de la novela que citamos en las lineas anteriores y que en las reseñas de IMDb sigue siendo causa de chistes y risas. Si introducimos dicha frase en la búsqueda de Google en inglés entrecomillada de este modo: "*whatever walked there, walked alone*", obtendremos un increíble número de más de 17 millones de referencias. Este dato puede sugerirnos muchas cosas sobre el estilo de Shirley Jackson, pero por encima de todo nos habla sobre la asombrosa perspectiva de un director de cine que aprovecha una frase casi cómica que acaba convertida en paradigma planetario del fenómeno de la casa encantada. Robert Wise usa esta frase probablemente motivado por la popularidad de la novela que apareció tres años antes de la adaptación cinematográfica. No aprovecharla hubiera supuesto rechazar las ventajas publicitarias de adaptar un *best seller* literario para el cine. Además, al igual que la novela, su película termina con esta misma frase. Aparte de ser el director de la película, Wise fue el coproductor de la misma junto con D. Johnson, así que sus intereses empresariales no se cuestionan en esta producción

No debemos olvidar que en la época del rodaje de *The Haunting* su director ya tenía un Oscar (*West Side Story*, 1961), y que ganaría un segundo dos años más tarde (*Sonrisas y lágrimas*, 1965). *The Haunting* (1963) evidentemente no fue su mejor película pero ha dejado una profunda huella en las redes sociales y en la historia de cine.

En cambio, Jan de Bont rueda su versión 36 años más tarde y es obvio que no puede empezar con la misma frase que Wise y Jackson. Quizás por ello opta por una casa todavía más grande ya que su presupuesto llega a casi 90 millones de dólares. Gracias a ello, elige un reparto caro aunque acertado (Liam Neeson, Catherine Zeta-Jones, Owen Wilson y Lily Taylor). También llena su película de efectos especiales hasta tal punto que la convierte en una atracción de feria. Mientras en la película de Wise nunca vemos fantasmas, cada escultura y cada gárgola de la casa de Jan de Bont es susceptible de obtener la vida y convertirse en una amenaza real por los participantes del experimento del Dr. David Marrow [Dr. John Markway en la novela y la película de Wise].

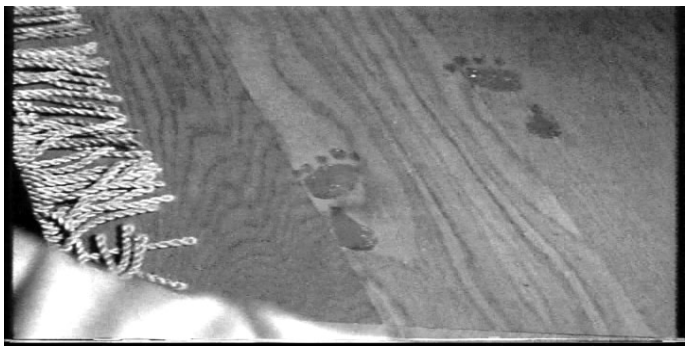
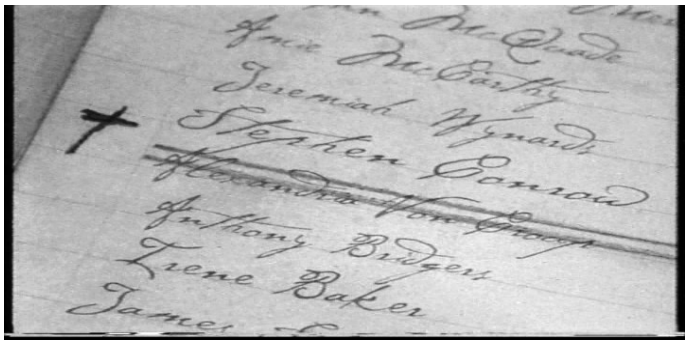
		NOVELA de S. Jackson (1959)
008	Pág. 104-110	Unos ruidos despiertan a Nell por la noche y ésta, dormida, cree que es su madre. Entra en el cuarto de Theo y se mete en la cama con ella asustada. Algo está llamando con mucha fuerza a todas las puertas y hace mucho frío. Escuchan como los golpes avanzan hasta llegar a la habitación donde están ellas. Cuando llega y golpea su puerta Nell la sujeta y le grita que se vaya. Se quedan asustadas y abrazadas hasta que el ruido pasa. La temperatura vuelve a la normalidad. Oyen volver al Luke y al doctor que no se han enterado de nada porque habían salido para perseguir a un perro. Les cuentan lo sucedido con ironía. Ya no tienen miedo.
		FILM de R. Wise (1963)
008	40:45 47:27	*[Esta secuencia aparece en la película como la primera noche, aunque en la novela es la segunda.]* INTERIOR DE LA CASA. NOCHE. Nell duerme y comienza a escuchar unos golpes; se despierta diciendo "Ya voy mamá".  Entonces se da cuenta de dónde está y llama a Theo, que le dice que vaya a su cuarto. Está muy asustada por los ruidos. Parece que van por el pasillo hacia el final, golpeando todas las puertas con gran estruendo. Sienten un frío intenso y cuando lo que golpea llega al final vuelve golpeando las puertas por el otro lado hasta llegar a la que están ellas donde golpea con más fuerza. Nell sale corriendo hacia la puerta y le grita "Fuera de

		aquí". Theo se arrebuja en la cama aterrorizada. Nell piensa que busca una habitación ocupada. Se abrazan y Nell piensa que va a abrir el picaporte pero lo que hace es golpear la puerta por todos los bordes.  Golpea la puerta con más fuerza esta vez y se detiene. Se oyen unas risas desquiciadas y de timbre metálico alejándose por el pasillo. No hay más ruido y el frío ha desaparecido. Oyen las voces de Luke y el Dr. Abren la puerta y les preguntan dónde estaban y ven que ellos no se han enterado de nada. Entonces ambas se echan a reír de forma un poco histérica por la tensión y se lo cuentan. Ellos dicen que estaban persiguiendo a un perro que creían haber visto corriendo delante del cuarto del Dr. hasta afuera, pero que no han oído nada. 

A partir de esta escena Jan de Bont comienza el uso masivo de los efectos especiales y de animación 3D. La noche comienza igual que en la novela y la película de Wise. Comienzan los golpes en las paredes y en la puerta del dormitorio de Nell, que huye al cuarto de Theo. Sin embargo, la segunda parte de la noche, termina de modo muy diferente en la película más reciente. Nell vuelve a la cama y al dormirse, el director comienza con su espectáculo de la animación por ordenador.

		FILM de J. de Bont (1999)
008	32:30 36:15	*[También esta secuencia aparece en la película de Bont como la primera noche de la película]*. INTERIOR NOCHE. INTERIOR NOCHE. Habitación de Nell. Suenan golpes en la pared y se despierta. Cree que es su madre. Se da cuenta de dónde está pero no sabe de dónde viene el ruido. 
	36:17 40:00	Oye chillar a Theo y sale corriendo a su habitación. Theo en la cama también está asustada y gritando. De repente un terrible frio las rodea y lo que está fuera golpea la puerta de manera que esta se comba tanto que parece a punto de estallar. El ruido viene ahora de la habitación de Nell. Parece que algo va a entrar pero ella cierra el pestillo en el último momento. El ruido cesa y Luke llama a la habitación desde la otra puerta. Le abren y les dice que no ha oído nada. Abren el cuarto de Nell y tampoco hay nada.
	40:03 43:25	INTERIOR. ESA MISMA NOCHE. Habitación de Nell. Ella duerme y una cortina levantada por el viento toca y se posa en su cama. Se adivinan formas humanas de niño que también suben por debajo de las sábanas hasta la almohada susurrando su nombre.  Nell abre los ojos, se levanta a cerrar la ventana y se queda mirando las cabecitas de niños talladas en la chimenea y sonríe.

		
		NOVELA de S. Jackson (1959)
010	122-133A	El tercer día el doctor y Luke hacen un estudio del punto frío del cuarto de los niños y las chicas anotan sus mediciones. Comen y salen al jardín. Esperan que suceda algo pero no saben qué. Cuando van a dormir la siesta Theo encuentra toda su ropa manchada con algo que parce sangre. Discuten. Colocan una cama más en la habitación de Nell para dormir juntas. Por la noche oyen sin parar voces, balbuceos, risas. Nell, asustada toma la mano de Theo. Cuando escucha el llanto de un niño, se revuelve y grita. Cuando la luz se enciende se da cuenta de que la mano que apretaba no era la de Theo. "¡Oh Dios! ¿De quién era la mano que yo tenía cogida?" (p.133)
		FILM de R. Wise (1963)
010	01:03:20	INTERIOR. NOCHE. DORMITORIO DE ELEANOR. Nell se despierta porque oye la voz de un hombre en susurros que viene de la otra habitación y las risas de un niño. Le pide a Theo que le coja la mano pero siente que se la está apretando demasiado. Cuando las risas infantiles se convierten en llanto se indigna porque piensa que están maltratando a un bebé y grita. Se levanta de golpe y Theo enciende la luz. Se da cuenta de que se encuentra tumbada sobre un diván muy lejos de la cama. "¿Quién me estaba dando la mano?" Se pregunta gritando en voz alta.  La escena finaliza con el mismo plano del perfil de la torre recortado sobre el cielo nocturno con el que ha empezado.
		FILM de J. de Bont (1999)
010	52´04´´-56.30´	INTERIOR NOCHE. Es la segunda noche. Nell duerme. Se abre la puerta de su dormitorio. Ella se despierta y ve la puerta abierta. Enciende la luz. Hay pisadas de pies pequeños de color

	56´32-	rojo en el suelo de la habitación que van desde su cama hacia el pasillo. Se oyen susurros y algunas risas infantiles. Ella sigue las pisadas que continúan por la casa hasta la biblioteca.   Allí un gran espejo muy viejo y desconchado la espera. En él ve una imagen medio en sombras que le dice "Eleanor, el libro grande". Encuentra una mesa y se da cuenta de que es el despacho de Crane. Sobre la mesa hay un gran libro lleno de polvo. Lo abre y descubre que es una relación detallada de los obreros de sus fábricas, con sus nombres sexo y edad. Se da cuenta de que los nombres de los niños están tachados y al lado de ellos hay una cruz. Entiende que han muerto y se pregunta "¿Qué os pasó?". 

Todas las escenas anteriores de Jan de Bont no tienen nada que ver con la trama de la novela y la película de Wise, por lo que el resto del argumento de la historia se bifurca por completo a partir de este punto y sique su propio curso ya convertido en otra historia. La casa encantada se ha quedado sin el misterio al haber sido explicada a fondo. El dueño de la casa ha estado explotando a los niños abandonados y cuando se morían les enterraba en las cenizas debajo de la chimenea. Esos niños necesitaban a Nell para vengarse de su asesino.

A partir de este momento, como suele suceder con casi todos los cuentos con moraleja, la historia deja de funcionar, porque los misterios dejan de serlo al darles una explicación. Los efectos especiales y la animación por ordenador no ayudan a la historia si se hacen demasiado obvios como lo hizo Jan de Bont. Asimismo, este director ha demostrado que duplicando el número de factores temáticos de *unheimliche* no se consigue un mayor impacto de este sentimiento. Como hemos podido comprobar, las críticas y los ratings de IMDb dejan esta película muy por debajo de su antecesora dirigida por Robert Wise.

4. 6. *Paperhouse*

CUADRO 35 – Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0098061/?ref_=fn_al_tt_1 (Recuperado: (15/08/2015)

Título original:	***Paperhouse***						AÑO
Tít. en español:	*La casa de papel*						1988
Duración:	92 min	Género:		Drama, Fantasía			
IMDb Rating:	**6,8**	Votos:	**4.111**	Reseñas:	**58**	Críticas:	**27**
Director:	Bernard Rose			Productor:	Tim Bevan, Sarah Radclyffe		
País - Idioma:	RU - inglés		Compañía:	Working Title Films			
Guion:	Catherine Storr (Novela); M. Jacobs (Guion)						
Música:	Hans Zimmer y Stanley Myers. (Requiem) Gabriel Fauré Interpretado por: Choristers of Wsestminsters Cathedral						
Argumento:	Anna is becoming lost in the loneliness of her own world when she discovers she can visit another, a house she has drawn herself and occupied by a young disabled boy. But as she discovers more of the links between her fantasy world and the mundane present, she is drawn only deeper into a dream turning into a nightmare.						

Budget:		Box Office	$241.278 (USA)
ACTOR	**PERSONAJE**	ACTOR	**PERSONAJE**
Charlote Burke	Anna Madden	Jane Bertish	Miss Vanstone
Samantha Cahill	Sharon	Glene Headly	Kate Madden
Elliot Spiers	Marc	Gemma Jones	Dr. Sarah Nicols

Elaboración propia basada en IMDb (I. G.)

Paperhouse es una película que engloba los géneros drama y fantasía que, a primera vista, parece una historia infantil. Además, se trata de la adaptación de una de las más famosas novelas infantiles británicas, *Marianne Dreams* escrita por Catherine Storr en 1958. Sin embargo, sus principales *keywords* en IMDb son *casa, pesadilla, sueño, horror, muerte,* etc. La novela tampoco es un típico libro infantil. La película dirigida por Bernard Rose es una adaptación bastante fiel del libro. Para nuestra investigación no es interesante solo la posibilidad de hacer un análisis comparativo entre la novela y el libro, sino la existencia de

las ilustraciones originales de Marjorie-Ann Wats. Los dibujos del libro obviamente sirvieron como inspiración del diseño de la escenografía de la casa que aparece en este largometraje, atípico en casi todos sus aspectos. Se trata de una película no calificada para menores de 13 años, sobre una casa que no existe salvo en los dibujos y sueños de la niña (Marianne en la novela y Anne en la película). Sin embargo, parece que la escritora no opinaba lo mismo:

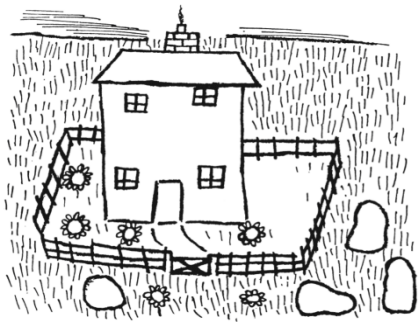
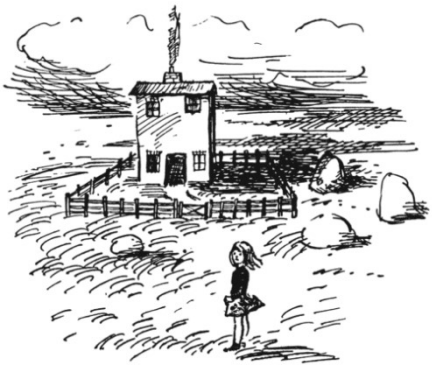
> Catherine Storr... creía que no era nada recomendable proteger a los niños de todo que les asuste y resulte desagradable. Escribió historias que, aunque a menudo extremadamente divertidas, agitaban sus miedos y emociones. Ella había trabajado durante muchos años como psiquiatra y su obra es característica por su comprensión y entendimiento del desarrollo emocional de los niños... *Marianne Dreams*, escrita para niños mayores, es un denso retrato psicológico de la ira, la frustración y los celos de una niña. Marianne, confinada a la cama con una larga enfermedad, encuentra un lápiz con el que dibuja una casa, un jardín y un pequeño niño en la ventana. Al dormirse, ella aparece en su propio dibujo donde descubre que ha dibujado una pesadilla aterradora (*The Telegraph*, 2001).

Este obituario de *The Telegraph* nos explica casi todo lo que sucede en la novela y en la película. Realmente, hay pocas cosas que ocurren en esta historia. El día de su décimo cumpleaños (undécimo en la película) la niña se desmaya y luego se le diagnostica una grave enfermedad glandular. Más tarde, postrada en la cama y aburriéndose mucho, Marianne encuentra un lápiz y dibuja una casa en su cuaderno. Este dibujo, y todos los posteriores que aparecen en el libro están creados por una conocida ilustradora infantil, Marjorie-Ann Wats. Para explicarlo mejor, comenzaremos el análisis comparativo con nuestro siguiente cuadro de desglose.

CUADRO 36:

Marianne Dreams (1958) *Paperhouse* (1988)

PÁG. de LIBRO	NOVELA *Marianne Dreams* Escrita por: Catherine Storr (1958) Ilustraciones: Marjorie-Ann Wats	Tiempo Escena	PELÍCULA *Paperhouse* Bernard Rose (1988)
			LEYENDA: A: Anna; M: Marc; Dr.: Doctora; Madre, Padre
e-book Kindle		Comi enzo	

e-book Kindle	El dibujo de la portada de M.A. Watts No nos extraña el parecido de la casa en la película – no solo aprovecha la popularidad del libro en Inglaterra sino juega con los elementos de arquetipo de la casa como podemos ver en los fotogramas a continuación.		La película comienza con un cuaderno donde las manos de Anne dibujan una casa que es casi idéntica a la del libro *Marianne Dreams* (Storr, 1958) (Diseñadora de producción: Gemma Jackson). Debajo se escucha una música que se convertirá en leitmotiv –llena de graves, casi mareante.
e-book Kindle			
e-book Kindle	Ella dibujó, como casi siempre lo hacía, una casa. Casa con cuatro ventanas y la puerta de entrada. Las paredes no eran totalmente rectas porque no usó la regla, y la chimenea ha salido poco larga. Encima de la chimenea hay un trazo de humo.		*Maison visionée* de Victor Hugo Según Vidler, la casa de Hugo tiene muy poco fuera de lo común. "Con sus cuatro ventanas, de las cuales las de piso bajo están valladas, su simple puerta, el tejado afilado y la chimenea, el edificio no parece más que una arquetípica "casa-dibujo infantil, una simple compilación de elementos de la vivienda." (1992: 19)
La descripción de Catherine Storr es muy parecida a lo que nos cuenta A. Vidler sobre el dibujo de Victor Hugo que hemos repetido en la casilla de la derecha. Las dos casas son, como dice Vidler, realmente esa arquetípica "casa-dibujo infantil" que no es otra cosa que una "simple compilación de elementos de la vivienda". En el dibujo de Hugó, la puerta y las ventanas del piso bajo están valladas para impedir la entrada.			
PÁG. de Libro	NOVELA *Marianne Dreams* Escrita por: Catherine Storr (1958) Ilustraciones: Marjorie-Ann Wats	Tiempo / Escena	PELÍCULA *Paperhouse* Bernard Rose (1989)
			
	La casa era extraña, con las paredes inclinadas, con sus ventanas y la puerta vacias y cerradas. Se erguía desde el páramo de modo inesperadamente recto... No se movía nada salvo el hilo de humo que se leventaba desde la chimenea.		La niña en la película empieza a dibujar la casa desde el primer fotograma. Al terminarse los créditos, el dibujo está finalizado mientras en la novela ella comienza a dibujar la casa después de ponerse enferma.

El cuarto fotograma de nuestra tabla de desglose no procede ni de la película ni de la novela. Es el mismo dibujo que ya habíamos presentado en el Cuadro 12, hablando de *Arquitectural Uncanny* (Vidler, 1992: 19) y de las reflexiones de Victor Hugo sobre una casa abandonada. El escritor contaba que todos los isleños la consideraban "*sinistre*" aunque no tenía nada en su aspecto que lo confirmara.[106] Tampoco nadie jamás había visto algo que indicara que la casa tuviera fantasmas o cualquier otra cosa sobrenatural relacionada con ella.

Esta es una de pocas ocasiones que en este trabajo usamos la palabra "siniestro" pronunciada por algún otro pueblo que no sea de origen hispano. En el apartado 2.5.2. ya hemos explicado que Hugo usó esta palabra porque consideraba que realmente no existía nada que le provocase la *extrañeza inquietante* (=*unheimliche*) ni dentro ni fuera de ella. Simplemente, piensa que en su aspecto tiene algo *aciago*, *funesto*, *infeliz* y *de mal agüero* (todo son las acepciones del término *siniestro*). Para convertirse en *unheimliche*/*uncanny*, tal y como ya hemos deducido en los anteriores capítulos, es imprescindible que algo angustioso se desvelase. Y en esta historia se desvelan cosas, que, según diversas críticas y reseñas, han dejado fuertes huellas de angustia en varias generaciones de los niños británicos. El siguiente cuadro de los factores temáticos de *Unheimliche* nos indica que la película contiene más de la mitad de todos los posibles motivos que sugirió Freud:

CUADRO 37. Tabla de impacto de los factores temáticos de *Unheimliche*

Película: *Paperhouse* (1988)					
Factor temático	R	Factor temático	R	Factor temático	R
Perder los ojos o la vista.	x	Ceguera	x	Oscuridad	
Complejo de castración	x	El doble / Otro Yo	x	Perder dominio sobre el Yo	
Repetición de lo semejante	x	Desdoblamiento del Yo		Telepatía (con el doble)	
Retorno involuntario Déjà vu	x	Repetición involuntaria	x	Repetición compulsiva	
Epilepsia		Demencia		Sobrenatural	x
Omnipotencia pensamientos		El temor del mal de ojo		Inmediata realiz. deseos	x
Prácticas de magia		Magos y brujas		Animismo	x

106 "*Sa situation est magnifique, et par conséquent sinistre*." (Hugo, 1866).

Desvanecimiento de los límites entre la fantasía y la realidad	x	Un símbolo asume lugar y la importancia de lo simbolizado	x	Miembros del cuerpo separados con actividad independiente	x
Relaciones con la muerte	x	Una cabeza cortada que mantiene la vida		Pies cortados/separados que se mueven solos	x
Cadáveres		Aparición de los muertos		Los espíritus y espectros	
Psicoanálisis		Genitales femeninos		Acabar enterrado vivo	
Muñecas y objetos que adquieren vida	x	Unheimliche Haus Casa encantada		Nuestros añadidos: gemelos monstruos	
SUMA	6	SUMA	4	SUMA	5
TOTAL IMPACTOS UNHEIMLICHE: **16/24**					

Elaboración propia (I. G.)

Hay 16 factores temáticos, en la tabla de arriba, que pueden considerarse suficientes para asegurar un impacto alto de este sentimiento. En las siguientes tablas de las reseñas de IMDb, comprobaremos si las impresiones del público confirman el funcionamiento de la "Tabla de Freud".

4. 6. 1. Críticas externas

1. Fuente: *Examiner*

Título/Fecha: My terrifying nightmares can beat up yours: A review of Paperhouse (February 28, 2012) by Adam Lippe)

http://www.examiner.com/review/my-terrifying-nightmares-can-beat-up-yours-a-review-of-paperhouse (Consultada 13/08/2015)

nº	**PALABRA**	**IMPACTOS**
	creepy	(...Rose gives Paperhouse a **creepy** subtext that hints first just at Anna's overreaction to her father's lengthy business trips, and then suggests that he might be an alcoholic in rehab and her mother (Glenne Headly*) is just telling Anna that he's "away.") (...Her world, encapsulated by this large, **creepy**, mostly empty house, in the middle of a spacious field, is the suggestion that she hasn't lived long enough to fill in the details)
	monstrous	(...Somehow, that sounds better than a rock **monster** telling me I should spend more time reading books.)

TOTAL: 2 TÉRMINOS

2. Fuente: *Movie Review*

Título/Fecha: Exploring A World In a Mind By JANET MASLIN (February 17, 1989)
http://www.nytimes.com/movie/review?res=950DEFDE1239F934A25751C0A96F948260&partner=Rotten%2520Tomatoes (Consultada 13/08/2015)

nº	PALABRA	IMPACTOS
	ghost	(..."Paperhouse" works less as a psychological thriller than as a **ghost** story, but it shies away from any real depth or from the heart-stopping ending that might have made it memorable.)
	strange	(...The center of this world is a **strange**, isolated little house, and Anna begins not only to envision this house, but to draw it on paper as well. As her drawings evolve, the dream house changes too.)

TOTAL: 2 TÉRMINOS

3. Fuente: Movie Review: ROTTEN TOMATOES

Título/Fecha: Diversos espectadores en Rotten Tomatoes
http://www.rottentomatoes.com/m/paperhouse/reviews/?type=user (Consultada 13/08/2015)

nº	PALABRA	IMPACTOS
	eerie	(...An **eerie** dreamscape of a movie. A girl draws pictures of a house on paper, and it becomes a place she can visit. Soon she is drawing other things which she can interact with. It's dark rather than fanciful.)
	odd	X (...This was hugely distrubing to a ten year old boy when I watched it. Extremely **odd** little story but one that has stuck with me until now.

TOTAL: 2 TÉRMINOS

4. Fuente: *Washington Post*

Título/Fecha: 'Paperhouse' By Hal Hinson (March 24, 1989)
http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/paperhousepg13hinson_a0a8ef.htm (Consultada 13/08/2015)

nº	PALABRA	IMPACTOS
	unfamiliar	(... "Paperhouse," the new British film by Bernard Rose, is languorously **haunting**. It's moody and unnerving in a hard-to-specify way, like a piece of music set in an enthralling but wholly **unfamiliar** key.)
	unsettling	(...For the most part, the film's horror is associative, poetic, and the **oddness** of, say, the objects that Anna has drawn into Marc's room is more **unsettling** than shocking.)
	uncanny	Rose captures something I've never seen on film before, and that is the **uncanny** absorption of children in their play."

TOTAL: 5 TÉRMINOS

4. 6. 2. Interpretación de los datos: *Paperhouse*

Los resultados de las concordancias con el campo semántico de *Uncanny* en la película *Paperhouse* (Rose, 1988):

Críticas: 11 concordancias de las 19 posibles (58 %)

Freud (*Unheimliche*): 16 concordancias de las 24 posibles (impacto alto).

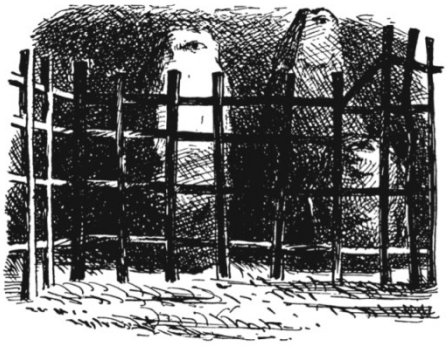
> (Hasta 6 factores- impacto suficiente; de 6 a 12 - impacto mediano; encima de 12 factores - impacto alto)

IMDb rating de esta película es relativamente alto 6,8. Los términos pertenecientes al campo semántico de *uncanny* mencionados por parte de la crítica se acercan a un 60% lo que nos indica que la mayoría de los espectadores sentirán el impacto de este sentimiento. Las opiniones textuales de la crítica lo confirman en buena medida – traduciremos solo unas partes de las frases de las tablas del campo semántico:

> ... El mundo de la niña está limitado a esa espeluznante casa, en el medio de un amplio descampado, que nos sugiere que no ha vivido lo suficiente para completarlo con los detalles... Fue muy inquietante para un niño de diez años que yo tenía cuando la vi... Una pequeña historia muy extraña, pero que se ha quedado conmigo hasta ahora... la nueva película británica de Bernard Rose, es lánguidamente inquietante. Es oscura y desconcertante de una manera difícil de especificar, como un instrumento musical que suena en una clave apasionante pero totalmente extraña... Un paisaje onírico y misterioso... Es oscura antes que fantástica (Traducciones I. G.)

¿Qué sucede realmente para que la casa dibujada se perciba tan extraña, espeluznante, inquietante y oscura, estando perfectamente iluminada, llena de ventanas y sin un solo fantasma? En primer lugar, tendremos que relativizar el asunto de los fantasmas: no existen en la película, pero en el libro y en la mini-serie de TV (*Escape into night*, 1972), basada en el libro aparecen unos seres sobrenaturales llamados *Watchers*.

CUADRO 38 : *Marianne Dreams* (1958) - *Paperhouse* (1988)

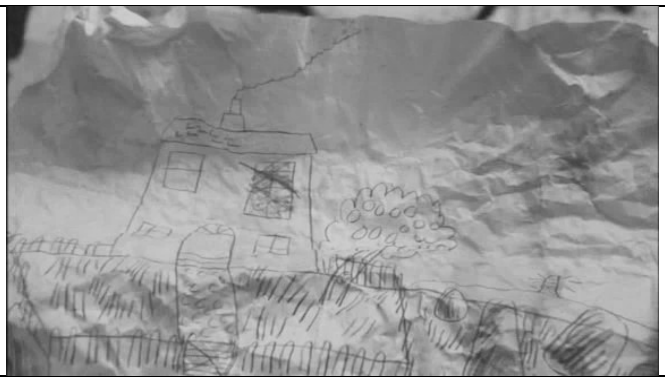
PÁG. de LIBRO	NOVELA *Marianne Dreams* Escrita por: Catherine Storr (1958) Ilustraciones: Marjorie-Ann Wats	Tiempo Escena	PELÍCULA *Paperhouse* Bernard Rose (1988)
			
			
	Watchers acechando. Se trata de las rocas que rodean la casa.		En la película las rocas se quedan pero no tienen vida propia.

Los *Watchers* en la novela y en la adaptación para TV son las rocas que rodean la casa y que tienen vida. Según el niño, abren los ojos cuando nadie les mira y observan para que nadie se pueda escapar. Un día entrarían en la casa para llevárselo.

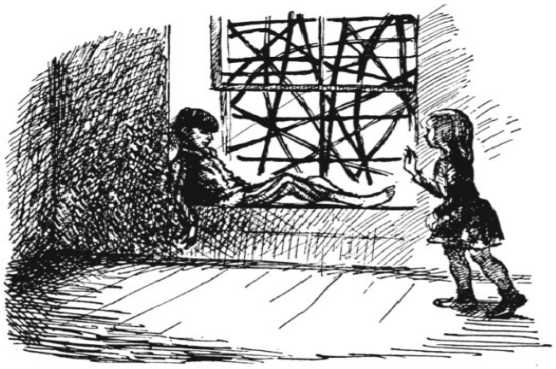
El director de *Paperhouse* prescinde de este elemento que podríamos considerar sumamente *unheimliche* debido a que reúne los factores temáticos de animismo y de objetos que adquieren la vida. Las rocas siguen existiendo en el decorado, pero no son ninguna amenaza para los niños. La amenaza existe, pero está representada en la figura del padre de la niña. La historia, gracias al guion de M. Jacobs y la dirección de B. Rose se vuelve totalmente freudiana. Entre el padre (Ben Cross), un ex-alcohólico, separado de su madre y el niño protagonista Marc (Elliott Spiers) se crea una rivalidad hacía Anne que soluciona el conflicto tachándoles a los dos las caras en su dibujo.

CUADRO 39: *Marianne Dreams* (1958) *Paperhouse* (1988)

	INT. CUARTO DE ANNE. La niña observa la foto de su padre y pregunta si estaba borracho cuando se la hicieron. “Le odio cuando está borracho... Tengo miedo de que aparezca en mis sueños con este aspecto.”
1. 00:36:10	
	Enfadada por ver lo mal que le sale en el dibujo, intenta borrarlo y luego le tacha la cara. La rabia en la cara de la niña, convierte el acto de tachar a su padre en un parricidio simbólico.
2. 39:00:00	Música disonante mientras tacha

	A continuación tacha la ventana por la que mira el niño.
3.	Música disonante

	DIBUJO DEL LIBRO. EXT. CASA: La idea del enfado y de tachar la ventana con el niño, procede del libro. La ventana queda tachada casi del mismo modo, aunque en el libro no existe el episodio con el asesinato simbólico del padre, tachándole la cara.
4. ILUSTRACIÓN DEL LIBRO	

	DIBUJO DEL LIBRO. INT. CASA: Al volver otra vez a la casa, se puede ver una cosa tan fílmica que Bernard Rose no ha podido evitar aprovecharlo para su película. La niña se acerca a la ventana que parece enrejada por fuera. En realidad se trata de sus propios tachones que hizo en su dibujo por lo que ven por fuera de la ventana.
5. ILUSTRACIÓN DEL LIBRO	
	INT. CASA. Todo está revuelto y lleno de objetos inútiles que había dibujado. La habitación del niño está oscura por primera vez, porque la ventana está cubierta con tachaduras que ella hizo sobre la ventana en el dibujo.
6. 00:48:45	
	INT. CASA. La niña se acerca a la ventana y mira a través de las líneas de tachaduras que se asemejan a una reja.
7.	
	INT/EXT La mirada de la niña nos descubre una amenazante figura negra que se dibuja en el horizonte. Es el padre que se dirige hacia la casa diciendo que está ciego y que no ve. Anne consigue despertarse en su vida real y arranca y quema la parte del dibujo donde está su padre. Se abre una grieta de fuego en el suelo y la casa comienza a quemarse.
8.	

	EXT. Después de destruir la bicicleta con la que los niños querían fugarse, el padre saca a Anne fuera de casa. Vemos que tiene los ojos cerrados por unas cicatrices parecidas a las tachaduras que le hizo su hija dejándole ciego.
9. 1:04:00	COMIENZA *RÉQUIEM* (G. FAURÉ, 1888) que dura hasta que termina la escena.

	EXT. La escena acaba viéndole descargando fuertes golpes sobre el pecho de Anne. El niño se acerca y le da un golpe en la cabeza que causa su caída en la grieta de fuego.
10.	MÚSICA: *Réquiem* (G. Fauré, 1888)

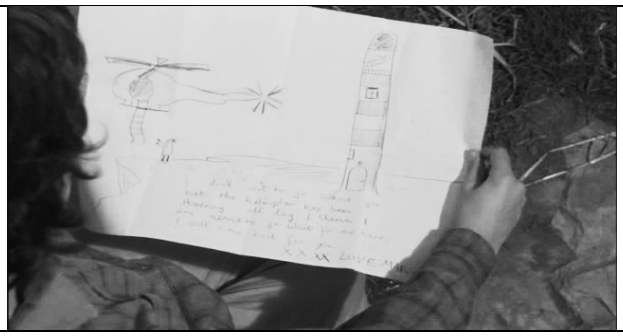
	EXT. La casa comienza a quemarse.
11. 1:05:00	MÚSICA: *Réquiem* (G. Fauré, 1888)

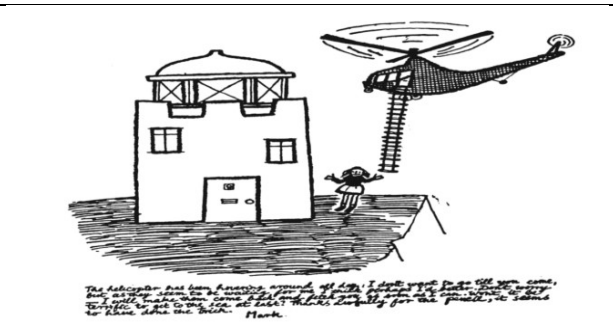
	INT. HOSPITAL. Anne está intubada. Estuvo a punto de morir. Le han dado el masaje cardiaco en la ambulancia. Por eso tuvo el sueño de los golpes que le daba el padre. Más tarde dice a sus padres "No quiero vivir si él se muere".
12.	

	EXT. SUEÑA con el campo con el FARO. Corre hacía él. Encuentra a Marc en el Faro. Salen a dar un paseo porque él ya puede andar. Juegan y se dan el primer beso. El director de *Paperhouse* convierte el Faro en un evidente símbolo fálico: la niña liberada de su padre asesinado en sus sueños corre hacía su amado escondido en la torre.
13.	Melodía bonita.
	EXT. El niño entra en el Faro para buscar un cuaderno y dibujar un helicóptero que les sacará de ese lugar desierto. Todos sabemos (Anne también) que ya no se van a volver a ver. El niño en la vida real está a punto de morir. Ella lo ha oído de la doctora.
14. 1:14:00	Comienza el *Réquiem* de Fauré
	INT. CUARTO DEL HOSPITAL. Anne está medio despierta. Sabe que está soñando y que ya no puede cambiar nada. Presentimos que el niño ya está muerto al acabar *Requiem*.
15. 1:15:20	REQUIEM acaba. Presentimos con Anne que Marc ha muerto.
	INT. HOSPITAL. El padre le cuenta que Marc ha muerto.
16. 1:17:30	

	INT-EXT a la niña le llevan a la costa para recuperarse y descansar. Mira por la ventana de su cuarto y tiene un auténtico *déjè vu* porque ve el faro de sus sueños. Sale corriendo del hotel.

17. 1:21:10	COMIENZA RÉQUIEM – coro en su parte más lírica
	EXT. EN LA PUERTA DEL FARO. Llama golpeando pero no le responde nadie. Llama a Marc.
18. 1:21:30	Réquiem

	EXT. EN LA PUERTA DEL FARO. Encuentra un dibujo que le dejo Marc. En un par de frases en off escuchamos su voz que dice que el helicóptero que está en el dibujo le llevo porque no quería esperarla a ella. "Espérame aquí, volveré pronto, te quiero".
19. 1:23:30	Réquiem

	DIBUJO DEL LIBRO: El dibujo de la película es casi idéntico a la ilustración del libro.
20. Dibujo de *Marianne Dreams* (Storr, 1958)	
	EXT. ENCIMA DEL ACANTILLADO. Anne está a punto de caerse al precipicio porque cree que el helicóptero que aparece viene a llevarla con Marc. La salvan sus padres justo antes de caer.
21. 1:24:30	Réquiem

Hemos visto ya que en las críticas profesionales el procedimiento de B. Rose ha funcionado. Ha eliminado las piedras *Watchers* que en la novela y la serie de TV vigilaban frente a la casa, impidiendo que los niños se escapasen. La amenaza principal y el conflicto en la película se crean a nivel de complejo de castración, visible en la rivalidad entre el padre y el

niño Marc que se está convirtiendo en el primer amor de su hija. Por el número de factores temáticos de *unheimliche* que registramos en esta película, parece que el director haya estudiado a fondo *Das Unheimliche* de Freud (1919) y que se ha propuesto aprovechar y aplicar la mayor parte de sus ideas. Así en la película aparecen motivos de perder los ojos o la vista (el padre se queda ciego cuando la niña le tacha los ojos en el dibujo), complejo de castración (el niño es casi paralítico y el padre de Anne le maltrata físicamente porque es más fuerte), retorno involuntario a un mismo lugar y *déjà vu* (la niña vuelve a la casa aunque a veces no lo quiere; vuelve a ver el mismo Faro en la realidad cuando piensa que todo había terminado), desvanecimiento de los límites entre la fantasía y la realidad (no hay límites entre el sueño y la vigilia - lo que ella desea estando despierta, sucede cuando está dormida), relaciones con la muerte (Anne sabe que Marc está muy enfermo y que puede morir o que ya está muerto mientras hablan en el Faro; nosotros sabemos que ella también podría morir rápidamente porque está muy enferma), etc. Hay muy pocas películas de terror que reúnan todos esos elementos y nosotros hemos mencionado solo un tercio de todos que están marcados en el Cuadro Nº 30 de los factores temáticos de *unheimliche* que hemos clasificado en *Paperhouse.*

CUADRO40. *Paperhouse*

	INT. CASA. Anne intenta subir a Marc en la bicicleta y fugarse con él al Faro a pesar de su distrofia muscular. La fuerza y el poder del padre se hacen todavía más omnipotentes.
22. 53:10	Música disonante
	INT/EXT El padre rompe la ventana y entra gritando
23.	MÚSICA DISONANTE con ruido de golpes y cristales rotos

	INT. CASA Anne se queda en el suelo después de los golpes recibidos. La bicicleta está destruida y Marc ha desaparecido.
24. 55:40	MÚSICA *Requiem* con el coro
	INT/EXT El padre saca a Anne a la fuerza y la lleva fuera de la casa. Antes de esta escena hemos visto que ella en su vida real está muy enferma y que está alucinando por la fiebre.
25. 1: 02:50	Ruido del fuego con gritos de Anne

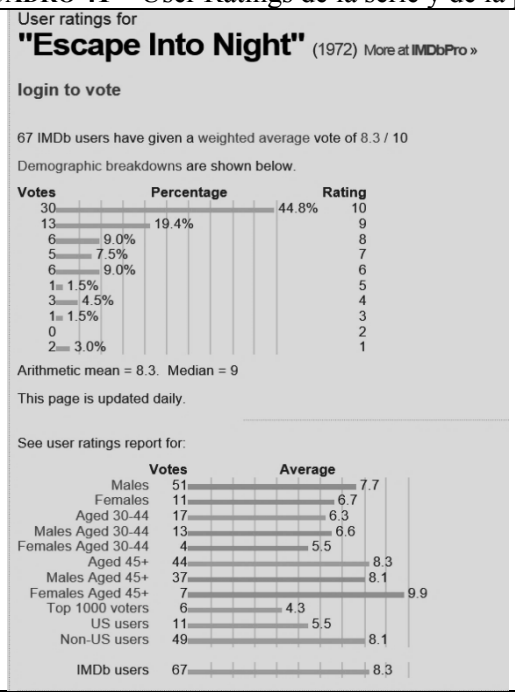
El padre enloquecido que rompe una puerta para matar a su hijo es un motivo recurrente en varias películas de nuestra filmografía. Quizás el ejemplo más notable es *El resplandor* de Kubrick (1980). *Paperhouse* con el plano representado en el fotograma Nº 23 hace un homenaje digno al episodio donde Jack Nicholson entra rompiendo la puerta del baño con un hacha. Esta imagen del *Resplandor* que aparece en el cartel de la película, se ha convertido casi en un arquetipo del maltrato familiar ejercido por un padre borracho o loco. Y como hemos podido darnos cuenta, el director B. Rose sabe aprovechar el poder de las representaciones grabadas en la imaginería social. Del mismo modo que aprovecha esta imagen de Kubrick, sin menor complejo hace suyas las ilustraciones de M.A. Wats de la novela original. Las rocas que vigilan la casa llamadas *Watchers* en la novela, siguen rodeando la casa en la película, pero solo son rocas sin ojos y sin vida. Teniendo en cuenta que las generaciones de los niños ingleses y australianos habían leído el libro o vieron la serie *Escape into Night* (1972), es fácil de suponer que las rocas que aparecen también en la película hubieran podido crear gran tensión en los espectadores que conocían su función en la novela o en la miniserie. Para demostrarlo pondremos a continuación algunas impresiones extraídas de las reseñas de IMDb referentes a la serie de TV:

> The ever-encircling stones gave me nightmares... I also watched the show as a child growing up in New Zealand. The Rocks were indeed very menacing and scary... The monsters in this story take the form of rocks about the size of arched tombstones and

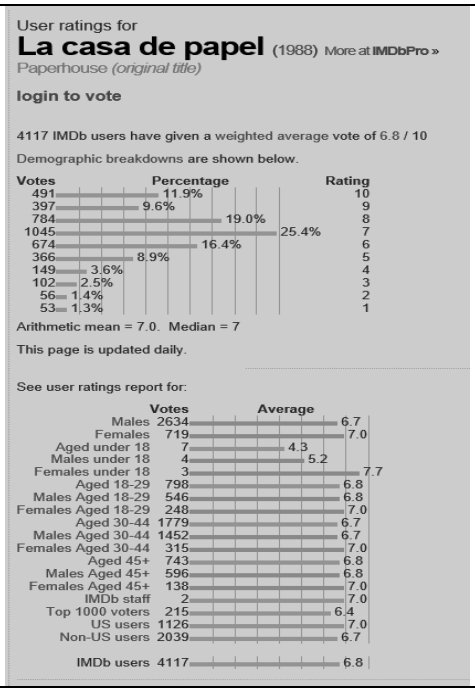
> have two disquieting features... Then I recall her drawing the animals; which become the rocks with eyes, that advance slowly toward the house... THE STONES, they were seriously evil, and you can guess that many nightmares followed... Years later I saw the film "Paperhouse" and noticed the similarities, but the moving stones with eyes weren't in it (the bit that I found the scariest as a 7 year old) and some of the plot lines had been altered and so it wasn't the same, although still a tremendously good film... (Fuente: User Reviews de IMDb).[107]

Se trata de fragmentos de las primeras seis reseñas que hemos encontrado en IMDb, registradas con fechas entre 2001 y 2010. Los adultos que las escribieron mencionan las palabras como pesadilla, amenaza, miedo, mal. Algunos, como el autor de la última frase, vieron también la película que consideran muy buena, pero no se olvidan del miedo que les causó las rocas móviles con ojos. Esto en buena medida confirma nuestra hipótesis sobre la tensión causada por la anticipación del ataque de las rocas, que pudieron provocar en los espectadores que vieron la serie, las grandes piedras que también se pueden ver en la película como un simple decorado.

CUADRO 41 – User Ratings de la serie y de la película



Fuente: IMDb [108]



Fuente: IMDb[109]

Después de ver las opiniones de los espectadores de ambas producciones, es muy indicativo observar que las valoraciones de la serie superan por 1,5 puntos la valoración de la película

107 Recuperado 15/08/2015 en *http://www.imdb.com/title/tt0357363/reviews?ref_=tt_ov_rt*

108 http://www.imdb.com/title/tt0357363/ratings?ref_=tt_ov_rt (Recuperado 15/08/2015)

109 http://www.imdb.com/title/tt0098061/ratings?ref_=tt_ov_rt (Recuperado 15/08/2015)

(8,3 : 6,8). La serie, como es lógico, la han puntuado solo los espectadores por encima de 30 años, porque los más jóvenes no pudieron haberla visto. Las notas más altas para la serie las han dado los mayores de 45 años, que también era de esperar, porque la serie se emitió justo cuando eran niños de edad de 10 o más años. Los espectadores por debajo de 45 años han valorado la serie con notas bastante más bajas, probablemente porque sus recuerdos no llegan tan lejos y porque la serie, si la han visto en reposición, se quedó técnicamente anticuada en comparación con las producciones nuevas. Los votos de los espectadores de la película están mucho más igualados, rondando entre 6,5 y 7. Las notas bastante más bajas provienen de la franja de edad por debajo de los 18 años, lo que explica que esta película no está creada para los niños. Se trata de una producción de bajo presupuesto, sin apenas efectos especiales, que a los jóvenes acostumbrados a las producciones muy caras, realizadas con animación 3D, hoy en día ya no tienen resulta atractiva. Quizás la única cosa que hubiera podido subir la nota de esta franja de edad podrían ser justo las figuras animadas de piedra que el director ha eliminado de *Paperhouse*.

> *Paperhouse* no es en ningún caso, una simple película para niños, a pesar de que su tema lo aparenta. Está escrito con profundidad, es una fantasía meticulosamente dirigida, con los actores que interpretan sus papeles con gran seriedad. Viéndola, estaba absorto en el desarrollo de la historia y acabé aceptando la lógica de la película de modo incondicional... *Paperhouse* es una película en la que cada imagen ha sido destilada hasta el punto de la simplicidad casi aterradora. Es parecida a los films de Bergman, en los que la claridad es casi abrumadora, y por ello nos damos cuenta de lo confusa y desordenada es la mayoría de las películas... (Ebert, 1989).[110]

Estamos de acuerdo con la opinión de Roger Ebert. No es una película para niños y los datos que acabamos de analizar lo confirman. La serie de TV en cambio, sí que era infantil, siguiendo la idea de la escritora C. Storr que consideraba que "no era nada recomendable proteger a los niños de todo que les asuste y resulte desagradable" (*The Telegraph*, 2001). Por las huellas de *unheimliche* que quedan en las impresiones de los niños de esa época, se puede deducir que las rocas habrían podido añadir un fuerte impacto de *unheimliche* a la película, pero Bernard Rose quiso hacer una adaptación de terror para los adultos.

Para conseguirlo, rechaza el motivo más infantil de las rocas animadas y lo sustituye por la figura del padre que aparece para destruir el hogar onírico que su hija ha creado con otro hombre que se convierte en su rival simbólico, a pesar de ser un niño enfermo de solo once años de edad. Debido a ello el faro que de modo inocente también aparece en la novela,

[110] Recuperado el 20/08/2015 En: http://www.rogerebert.com/reviews/paperhouse-1989

se convierte en un inconfundible símbolo fálico. Para que los espectadores no tengan ni la más mínima duda de ello, el director resalta su forma con angulación de la cámara (véase el fotograma 27).

CUADRO 42 – *Paperhouse*

	EXT. Anne arrastra a Marc cuesta arriba hacia el Faro.
26. 1:05:30	MÚSICA: *Réquiem* de Fauré (1888)
	EXT. Después de ver el faro desde su habitación del hotel (véase el fotograma 17.) Anne se acerca corriendo. El faro visto desde el nivel de suelo tiene una forma fálica inconfundible.
27. 1:22:03	MÚSICA: *Réquiem* de Fauré.

El faro se convierte en el símbolo de la libertad para Anne, la posibilidad de escaparse de un violento padre alcohólico y de crear su propio hogar. Ese hogar está al principio representado por un esquema rudimentario, "casa-dibujo infantil, una simple compilación de elementos de la vivienda." como decía Vidler en su *Arquitectural Uncanny* (1992: 19). En cambio, el faro lo tiene todo o, mejor dicho, no necesita nada más de lo que realmente simboliza.

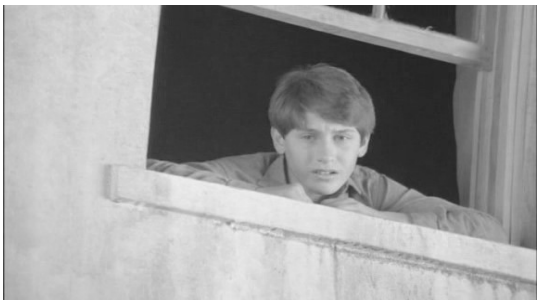
Con las últimas imágenes del faro y la llegada del helicóptero que casi provoca la caída de la niña al fondo del acantilado (fotogramas 20. y 21.), se termina esta película que consideramos una de las más cercanas a lo que Freud llamaría *unheimliche*. Como hemos visto, el director ha usado un gran repertorio de factores temáticos 16/24 (Véase Cuadro Nº 36) de *unheimliche* añadiendo algunos símbolos que solo se podían dar a través de la imagen. Sin embargo, uno de los papeles más notables en la creación de un estado de ánimo angustiante que envuelve toda la proyección es el uso de la música. En nuestro cuadros de desglose aparece indicado muchas veces uno de los réquiems más populares del final del siglo XIX. Se trata del *Requiem* Op. 48 (1888) de Gabriel Fauré que suena en los momentos más críticos en la segunda parte de la película – cuando ya presentimos que la muerte del niño Marc es

inminente y que está en un hospital agonizando. Se trata de una de las misas de réquiem más bonitas, que no expresa el miedo a la muerte, como decía el mismo Fauré, pero un réquiem sobre todo es la música que evoca los sentimientos relacionados con la presencia de la muerte. Uno de esos sentimientos es la angustia que, según Freud, además puede contener algún aspecto que la convierte en *unheimliche*. Para asegurar este resultado, Bernard Rose ha usado casi todos los factores temáticos que proponía Freud. Ha conseguido convertir una casa dibujada en un lugar desolado, lleno de angustia, sufrimiento y temor de la muerte. Además, el réquiem no es la parte de banda sonora más angustiosa de la película. A menudo lo sustituye la música de Zimmer y Myers que de modo roto y disonante anticipa y distorsiona los pasajes más melódicos de Fauré.

* * *

Para terminar nuestro análisis de *Paperhouse* añadiremos solo dos detalles relacionados con los actores protagonistas. Charlote Burke (Anne) y Elliott Spiers (Marc) han desaparecido. Después de ganar un premio a la mejor actriz, ella jamás volvió a participar en una producción. Elliott Spiers murió seis años después de su muerte ficticia en *Paperhouse.* Son datos que no tienen nada que ver con nuestro análisis pero nos tomamos esta pequeña libertad, porque esto es una tesis doctoral sobre el cine y sobre *unheimliche*.

CUADRO 43 – *Paperhouse*



Elliott Spiers como Marc en *Paperhouse* (1988)

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

Nuestra primera conclusión puede resultar decepcionante porque, de modo directo, cuestiona la integridad de este trabajo: hemos demostrado que los términos *siniestro* y *unheimliche* no significan lo mismo. Este descubrimiento, a primera vista, pone en entredicho hasta el título de nuestra investigación, que anticipa que analizaríamos *lo siniestro* en el cine de la casa encantada. El problema, tal y como hemos demostrado en el segundo capítulo, radica en una traducción poco rigurosa del ensayo citado de Freud en los países de habla hispana. En las *Obras Completas* de Freud, tanto en España como en Argentina, aparecen dos términos diferentes, *Lo Siniestro* (1996) y *Lo Ominoso* (1986) que ni siquiera figuran como sinónimos en el diccionario DRAE. Sin embargo, hemos demostrado que la situación no es nada mejor en los demás países latinos: *Das Unheimliche* de Freud en las Obras Completas en Portugal aparece como *O Estranho* (1976), como *Il Perturbante* (1967) en Italia y *L'inquiétante étrangeté* (1985) en Francia. Para resumir: *siniestro, ominoso, extraño, perturbador y extrañeza inquietante.* Demasiadas palabras y demasiado diferentes como para traducir un mismo concepto del alemán. Además, todavía más alarmante es el hecho de que solo los españoles han usado la palabra "siniestro" a pesar de que el resto de idiomas citados hubieran podido traducirlo de igual modo ya que disponen del mismo término procedente de idéntica raíz latina. Incluso en inglés existe la palabra *sinister* con el mismo significado que tiene el término español, pero en RU y EEUU traducen el ensayo de Freud como *The Uncanny.*

Estas diferencias tan llamativas nos indicaron que, quizás, había algo más importante que los diccionarios que no permitía unificar las traducciones en los principales idiomas europeos. El mismo Freud en su texto nunca llegó a definir por completo qué es el sentimiento *das unheimliche* que estudiaba. De acuerdo con una decena de autores que hemos citado, creemos que Freud se interesaba por este concepto porque creía que, a través de él, podría evidenciar mejor sus teorías fundamentales sobre el complejo de Edipo y de la angustia.

No obstante, la naturaleza difusa del término original en alemán y la falta de un vocablo adecuado en las lenguas latinas han generado una situación bastante caótica en las investigaciones posteriores. Después de analizar un gran número de títulos de nuestra bibliografía dedicados a *unheimliche* hemos constatado que, en la actualidad, la teoría y la crítica cinematográfica tachan como *siniestra* una gran parte de producciones que no encajan dentro de un género específico o que se consideran como arte postmoderno.

Una de las conclusiones importantes para nuestro trabajo es que el atractivo del citado ensayo de Freud hay que buscarlo justo en su indeterminación: *Das Unheimliche* (1919) funciona como las profecías de Nostradamus que casi siempre aciertan en algo porque pueden significar muchísimas cosas a la vez. Si analizamos los factores temáticos de *unheimliche* (Cuadro 13), veremos que Freud cubre prácticamente todos los tópicos de la ficción literaria (muerte, sexo, locura, animismo, magia, codicia, fantasía sobrenatural, real, extraño, enajenación del propio yo, etc.). No resulta nada extraño que, en los países latinos, teniendo en cuenta la falta de un vocablo adecuado y la traducción completamente fallida, se genere un gran número de estudios sobre lo siniestro, basados en la falsa premisa principal según la cual *lo siniestro* es lo mismo que *das unheimliche.*

Cuesta reconocerlo, pero esta tesis ha comenzado como uno de tantos estudios mal encaminados, lo que demuestra el término *lo siniestro* que sigue permaneciendo en nuestro título. Hemos tenido la oportunidad de cambiarlo, pero al final decidimos dejarlo porque consideramos que su aclaración aporta un valor añadido a nuestra investigación. Además, sin haber sucumbido a ese error generalizado en la traducción, nunca hubiéramos llegado a proponer un trabajo con este tema. Ahora, gracias al fallo ya resuelto, creemos que podemos indicar un camino más correcto para las futuras investigaciones.

Para los que hemos empezado a interesarnos por el tema en los años noventa del siglo pasado, en España, la puerta al mundo insólito de *Das Unheimliche/Lo Siniestro* nos la abría el profesor de filosofía Eugenio Trías con su libro *Lo bello y lo siniestro* (1982). El autor arrancaba su análisis estético relacionando directamente el concepto de lo sublime con el concepto de *das unheimliche* estudiado por Freud y, como ya sabemos, erróneamente traducido en español como *lo siniestro*. Probablemente sin que supiera nada de este problema, Trías simplemente constataba que el término *siniestro* traducía insuficientemente el término alemán *Unheimlich* y continuaba como si eso no supusiera ni el menor obstáculo. Es decir, acabó colocando *lo siniestro* y *das unheimliche* en el mismo nivel y consecuentemente introdujo *das unheimliche* en el dominio de lo sublime. No obstante, nuestro análisis del texto original de *Das Unheimliche* ha demostrado que eso no era completamente correcto porque Freud, en la versión original de su ensayo, en ningún momento relaciona *lo sublime* con *das unheimliche*.

El hecho es que Trías hizo exactamente lo contrario que Freud. El resultado es su famosa y atractiva hipótesis que sedujo a todos los que nos interesa el arte: "*lo siniestro constituye la condición y límite de lo bello*" (1986: 17). Y debido que al comienzo de su libro Trías declaraba que lo siniestro es lo mismo que *unheimlich,* esta frase ha podido transcribirse como *"unheimlich* constituye la condición y límite de lo bello". Por desgracia, Freud tampoco dijo nada parecido a esta afirmación de Trías. *Unheimliche*, según Freud, es una clase de angustia, que puede darse en la ficción, pero esto no garantiza a esa ficción el estatus de obra de arte. Además, según Freud, *unheimliche* es algo que debió haberse quedado oculto, pero que se ha desvelado. Trías, en cambio, sostiene que para mantener su condición de arte, una obra debería contener los elementos de lo siniestro pero escondido bajo un velo metonímico.

Por lo tanto, después de trazar esta diferencia radical entre los dos conceptos, nuestra siguiente conclusión no deja lugar a dudas: *lo siniestro* y *das unheimliche* son fenómenos esencialmente distintos aunque los dos pueden manifestarse en la ficción. Si esto es cierto y si hablamos del cine en el que aparece una casa embrujada, la casa siniestra sería la que aparece en la zona prohibida en *Stalker* (Tarkovsky, 1979), mientras la casa *unhemlich* sería la casa de los carniceros en la *Matanza de Tejas* (Hooper, 1974). En la primera no sucede nada, salvo que su simple existencia nos provoca angustia por malos presagios, mientras en la de

Hooper se produce una continua matanza, con vísceras, sangre, canibalismo, cadáveres putrefactos, locura y varios factores más de *unheimliche* que figuran en nuestro Cuadro 13.

Debido al descubrimiento de esta diferencia tan pronunciada y, a falta de un término adecuado en español, hemos redactado la mayor parte de esta tesis usando el término original en alemán: *unheimliche.* Somos conscientes de que se trata de una infracción flagrante de las reglas fundamentales de la lengua española, pero algún día puede suceder que la palabra *unheimliche* entre en el uso cotidiano del español, tal y como ocurrió con otro término alemán *Schadenfreude* (=disfrutar de desgracia de otros) en America. Este término, según Steven Pinker, ya se admite como una expresión culta en EEUU. Tampoco tenemos una palabra con este significado en español, pero nadie puede negar el hecho de que a veces disfrutamos de las desgracias del prójimo del mismo modo que lo harían los alemanes. Lamentablemente, esta analogía no demuestra que realmente exista el sentimiento/emoción de *unheimliche* que podemos distinguir de la angustia. En el ensayo de Freud no hemos encontrado una definición suficientemente precisa. Pero hay muchas investigaciones modernas que nos indican que quizás estemos prestando demasiada importancia al valor de las palabras:

> ... El hecho de que no exista una palabra para una emoción no significa que [la emoción] no exista, ni el hecho de que la haya tampoco significa que exista. Los observadores de las palabras, los verbívoros y sesquipedalianos, gustan de responder al desafío... Con todo, otro motivo más de regocijo para ellos consiste en encontrar nombres para hipotéticos miedos. De ahí provienen las fobias improbables. Pero las personas reales no se estremecen cuando es evocada la raíz eufónica griega o latina. Los miedos y las fobias se integran en una lista breve y universal (Pinker, 2007: 496).

Aquí tenemos una cita que explica casi todo acerca de la gran confusión con *Lo Siniestro/Das Unheimliche*. Hace falta un psicólogo experimental para romper el círculo vicioso que genera un discurso psicoanalítico de cualquier estirpe. Tal y como hemos anticipado en la Introducción de esta tesis, nos hacía falta recurrir a la psicología cognitivista para desprendernos de la elocuencia psicoanalítica de Freud que encauzaba todos los aspectos de *unheimliche* hacía sus teorías fundamentales de complejo de Edipo y de castración.

Siguiendo diversos trabajos e investigaciones de la escuela cognitivista de la narrativa cinematográfica, hemos intentado verificar cada uno de los "factores temáticos" de *unheimliche* que enunciaba Freud. Hemos presentado, por ejemplo, varias investigaciones que arrojan más luz a los mecanismos de la angustia que nos puede causar la ceguera y la

oscuridad, pero sin relacionarlo con el complejo de castración como lo hizo Freud. Una vinculación de este tipo solo puede imponerla el psicoanálisis. Lo mismo sucede con los demás grupos de los factores temáticos compilados en el Cuadro 13. El problema principal de la psicología es la falta de herramientas capaces de analizar los sentimientos tan amortiguados que, según decía el mismo Freud en la apertura de su ensayo, "forman por lo común el material de la estética" (1996: 2483). De esta parte, algo más abstracta, actualmente se ocupa con muy buenos resultados el grupo de los teóricos de cine de orientación cognitivista liderado por Bordwell y Carroll (1996) y Plantinga y Smith (1999). Según Imanol Zumalde, la teoría cognitivista denuncia el escaso valor y atención real que ha prestado el enfoque psicoanalítico al papel de las emociones en el cine.

> El cognitivismo no es una teoría unificada y doctrinal, sino una ecléctica constelación de propuestas que buscan respuestas alternativas a las que manejaron el psicoanálisis y la filmolingüística para explicar la manera en la que los espectadores entienden las películas. Frente al espectador cautivo, sometido y en trance que describe el psicoanálisis, el enfoque cognitivista subraya que la respuesta del individuo ante una película tiene en gran medida una motivación racional (Zumalde, 2011: 79/80).

Este resumen de la experiencia fílmica vista a través del prisma de cognitivismo nos explica en buena medida el desengaño literario de Freud relacionado con su recopilación de los factores temáticos de *unheimliche.* Como a todo psicoanalista, a él también se le olvidó que los lectores son seres racionales que piensan, en lugar de recibir pasivamente los estímulos de una lista de motivos que los autores tienen preparados para conseguir uno u otro sentimiento en particular. El proceso es bastante más complejo y tiene mucho más que ver con el texto y con "la forma de la narración que con el tema en sí mismo" como decía Kofman (2003: 44) apoyándose en los análisis de Cixous (1972) y Weber (1973).

Para resumir: la psicología y filosofía cognitivistas no han dedicado hasta la fecha ni un solo texto en particular al sentimiento de *unheimliche* ni a la dirección de cine. Sin embargo, existen cada vez más investigaciones que tratan de los procesos cognitivos basados en la elaboración de los esquemas interpretativos y las respuestas asumibles y previsibles del público. "Los cognitivistas sostienen que la descodificación de los componentes formales del texto fílmico coincide *grosso modo* con los patrones elementales de la percepción humana" (Zumalde, 2011: 81). Apoyando sin reservas esta opinión, consideramos que las próximas generaciones de directores cinematográficos universitarios podrán aprovechar de pleno el gran cúmulo de investigaciones psicológicas para conseguir una respuesta más previsible de su público.

Hemos presentado y analizado una serie de valiosos experimentos psicológicos, especialmente en el campo de las bandas sonoras y la música cinematográfica. Los estudios psicológicos en el área de la narrativa visual son bastante más escasos, debido a la complejidad de la imagen fílmica y al gran tamaño de las muestras a analizar. Es mucho más accesible analizar el funcionamiento de una película a nivel de un plano que a nivel de una secuencia. Existen demasiadas variables en juego para poder crear unos análisis abarcables desde el punto de vista tanto del analista y como del perceptor. Por suerte, una película es divisible en unidades más pequeñas como fotogramas, planos y escenas que forman el mosaico de la historia completa. Algunos psicólogos como Mandler (1975) han estudiado a fondo los procesos de la congruencia y de las interrupciones cuya influencia profunda encontramos en los trabajos de la escuela de la teoría cognitivista del cine. Según este psicólogo la "angustia aparecerá cuando el organismo, interrumpido en la mitad de una bien organizada acción... no puede adoptar un comportamiento alternativo adecuado... " (1975: 199). La imposibilidad de completar la secuencia produce el desamparo y la desorganización que como consecuencia generan la angustia, explica Mandler. Y donde aparece angustia puede producirse el impacto de *unheimliche*. Quizás en este momento, pero solo entonces, el director cinematográfico puede recurrir a cualquier motivo temático de *unheimliche* propuesto por Freud para afianzar o reforzar el estado de ánimo creado a propósito.

Esta última conclusión es a la vez una de las respuestas posibles a la hipótesis central de nuestro trabajo: ¿Es posible que un director de cine incite ex profeso el sentimiento de *lo siniestro* en sus espectadores, empleando los factores temáticos compilados por Freud en su ensayo *Das Unheimliche*? Hemos comprobado que un director de cine, aplicando los principios de las interrupciones y congruencia postulados por la psicología cognitiva, podría crear unos estados de ánimo en su público cercanos a la angustia y como tal al sentimiento de *unheimliche*. Ahora sabemos que, sin conocer los procesos psíquicos que causan la angustia, los factores temáticos de Freud no aportan nada al sentimiento en cuestión. Al contrario, nuestro análisis en el Capítulo 4 ha demostrado que el uso excesivo de los motivos temáticos de *unheimliche* no tiene correlación directa con el grado de esta emoción que los espectadores de una película pueden percibir. Los autores de *Ghostbusters* (1984) y de *Scary Movie* (2000), por ejemplo, aprovecharon justo esta sobreacumulación de temas de *unhemliche* para crear comedias de mucho éxito.

Creemos que en el transcurso de nuestra investigación la hipótesis auxiliar se confirmó por sí sola. Ya la había verificado parcialmente Freud quien, al final de su ensayo, manifestó que la ficción crea nuevas posibilidades de *lo siniestro*, que no pueden existir en la vida real (1996: 2504). Nosotros retomamos su conclusión deseando comprobarla dentro de la ficción cinematográfica. Estamos seguros de que los lectores de este trabajo, desde el primer análisis fílmico que hemos presentado, han podido comprobar claramente que el cine puede añadir muchos más motivos y situaciones de *unheimliche* que no tienen cabida en la vida real.

CUMPLIMIENTO DE LOS OBJETIVOS

Aquí terminamos este apartado de conclusiones. Creemos que hemos cumplido de modo satisfactorio los objetivos de nuestra tesis: hemos recapitulado las investigaciones psicológicas más relevantes sobre el cine con el fin de encontrar en ellas un apoyo para mejorar el proceso de la dirección cinematográfica. Asimismo hemos demostrado que *lo siniestro* no significa lo mismo que *das unheimliche* y que, gracias a ello, en las futuras investigaciones habrá que tener en cuenta que se trata de dos sentimientos diferentes. La comprobación del funcionamiento de la tabla de los factores temáticos de *unheimliche* ha sido el último objetivo de nuestra investigación. Paralelamente a un exhaustivo estudio de los trabajos teóricos dedicados al ensayo *Das Unheimliche* (Freud, 1919), hemos efectuado un análisis cuantitativo de los datos procedentes de IMDb, apoyándonos, sobre todo, en las impresiones y valoraciones de los críticos de cine y de los usuarios de esta base de datos. Los resultados obtenidos han demostrado que no existe una correlación concluyente entre la acumulación de los factores temáticos propuestos por Freud y la percepción del grado de *unheimliche* que pueden sentir los espectadores de la película en cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. W. (1966) *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp.

AGUILAR, C. (Ed.) (1997) *Del giallo al gore; Cine fantástico y de terror italiano*. San Sebastán: Donostia Kultura.

AGUILAR, C. (Ed.) (1999) *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983.* San Sebastián: Donostia Kultura.

ALLEN, R. (1995) *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

ALTMAN, C. (1976) Psychoanalysis and the cinema: The imaginary discourse, en *Quarterly Review of Film Studies*, 2, págs. 257-272.

ÁLVAREZ VILLAR, A. (1974) *Psicología del Arte: Estudios de psicología de la cultura.* Madrid: Biblioteca Nueva.

ANDREW, D. (1976) *The Major Film Theories,* Oxford University Press.
(1993) *Las principales teorías cinematográficas.* Madrid: Ediciones Rialp.

ANDERSON, J. (1996) *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

ANDERSON, J. Y ANDERSON, B. (1980) Motion Perception in Motion Pictures. En DeLauretis, T. y Heath, S. (eds.). *The Cinematic Apparatus.* New York: St. Martin's Press, pp 76-95

ARMES, R. (1976) *The Ambigous Image. Narrative Style in Modern European Cinema*. London: Secker and Warburg.

ARNHEIM, R. (1957 [1932]) *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.
(1986) *El cine como arte.* Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós Ibérica. (La versión original *Film als Kunst* publicada en alemán en 1932).

(1966) *Toward a Psychology of Art y Entropy and Art,* Berkeley. California, USA: University of California Press.
(1980) *Hacia una psicología del arte; Arte y entropía.* Madríd: Alianza Editorial.

AUGÉ, M. (1992) *Los "no lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Barecelona: Gedisa.

AUMONT, J. (1998) *La estética hoy,* Madrid: Cátedra.
(2001) *La estética del film,* Madrid: Anaya

AUMONT, J.y M. MARIE (1988) *L'analyse des films***.** París: Editions Nathan.
(1990) *Análisis del film*. Barcelona, Ed. Páidos.

AVRON, D. (1990) *Roman Polanski*. Barcelona: Cinema Club Collection.

BACHELARD, G. (1957) *La poétique de l'espace.* Presses Universitaires de France.
(1965) *La poética del espacio.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica
(1978) EL *agua y los sueños.* México: Fondo de Cultura Económica.

BACA MARTÍN, J. A. y GALINDO HERVÁS, A. (eds.) (2005) El cine y lo siniestro. En: Actas de las II Jornadas celebradas en noviembre de 2004 dentro del programa "Plano a Plano". Diputación de Almería: Departamento de Cultura.

BALÁZS, B. (1970) *Theory of the Film,* New York: Dover (Edición original: *Iskusstvo Kino* en 1945).

BAL, M. (1985) *Narratology. Introduction to the theory of Narrative*. Toronto: Toronto University Press
(1990) (trad en esp.: J. Franco)*Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)* Madrid: Catedra.

BALL, P. (2010) El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música, Madrid: Turner Publicaciones

BARKER, C. (1986) *The hellbound Heart,* London: C. Barker
(2008) *Hellraiser.* Madrid: La Factoría de Ideas

BARKER, J.C. (1969) *La peur et la mort.* París: Stock.

BARTHES, R. (1963) *Sur Racine.* París : Editions Seuil.
(1970) *Lo verosímil.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
(1974) *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
(1980) *Mitologías,* México: Siglo XXI
(2004) *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós Ibérica. (188 p.)

CURTIS, B. (2008) *Dark Places : The Haunted House in Film.* London: Reaction Books.

BASTIDE, R. (1975) *Le sacré sauvage*. París: Payót.

BAUDRILLARD, J. (1976) *L'Echange symbolique et la mort.* París : Gallimard.

(1983) The Extasy of Communication. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.* (ed. Hal Foster) Washington: Bay Press.
(1987) *America,* Barcelona: Anagrama.

(1991) *La transparencia del mal,* Barcelona: Anagrama.

BAUDRY, J. L. (1975) Le dispositif: aproches métapsychogiques de límpression de réalité. *Communications, num. 23,* Psychanalyse et cinéma, pags. 56-72

BAUMAN, Z. (2005) *Modernidad y ambivalencia,* Madrid: Anthropos.

BATAILLE, G. (1987) *La literatura y el mal,* Madrid: Taurus.

BENAYOUAN, R. (1980) *Alain Resnais: Arpeuteur de l'imaginaire.* París: Stock.

BENJAMIN, W. (1971) L'oeuvre d'art à lère de sa reproductibilité technique; *Oeuvres 2,* Dossiers des Lettres Nouvelles/Denöel.

BERGER, A. A. (1990) *Scripts; Writing for Radio and Television.* Newbary Park USA, London: Sage Publications.

BERGMAN, I. (1992) *Imágenes,* Tusquets Editores.

BERGSON, H. (1913) *An Introduction to Metaphysics.* London: Macmillan and Co.

BERGSTROM, J.(1986) Androids and Androgyny. *Camera Obscura* 15, (Fall 1986).

BERLYNE, D. E. (1971) *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts. (1974) ed., *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic apreciation,* New York: Willey.

BERTLET, F. C. (1950) *Remembering: A study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.

BETTELHEIM, B. (1975) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Barcelona: Editorial Crítica. (8ª ed.).

BINSWANGER, L. (1963) *Being-in-the-World: Selected Papers*, New York: Basic Books, 1963), p. 318. (citado en Vidler)

BIRBAUMER, N. AND A. ÖHMAN (edts.) (1993) *The Structure of Emotion: Psychophysiological, cognitive and clinical aspects.* Toronto (Ontario): Hogrefe & Huber Publishers.

BLATTY, W. P. (1975) *El Excorcista,* Esplugas de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janés

- (1975) *Un film: El Excorcista. De la novela al guion*, Esplugas de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janés

BLOOM, H. (1982) Freud and the Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity, En: *Agon: Towards a Theory of Revisionism.* Oxford: Oxford University Press.

BOBROW, D.G. y A. COLLINS (eds.). (1975) *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science.* New York: Academic Press.

BOGDANOVICH, P. (1972) *Fritz Lang en América,* Madrid: Fundamentos.

BORDWELL, D. (1985) *Narration in the Fiction Film,* London: Methuen.
(1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

BORDWELL, D. and N. CARROL, (eds.). (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press (DOI de Kindle Book: PN1994.P6565 1996)

BORCH-JACOBSEN, M. (1989) *The Freudian Subject*, London: Macmillan.

BOSS, P. (1986) Vile Bodies and Bad Medicine. *Screen,* 27.1 y también en: (Branigan, E. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* New York: Mouton, 1984.

BRANIGAN, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge.

BRAWN, M. (1987) A Psychological View of the Gothic Novel. *Studies in Romanticism.* 26, (Summer 1987) págs. 275-304.

BROWN, R. S. (1994) *Overtones and Undertones: Reading film Music,* Los Angeles: University of California Press.

BRENNER, C. (1974, [1955]) *An Elementary Textbook of Psychoanalysis.* New York, Doubleday Garden City.

BRITTON, A. ed. (1979) *American Nightmare: Essays on the Horror Film.* Toronto: Festival of Festivals.

BROOKES, H., SLATER, A., QUINN, P. C., LEWKOWICZ, D. J., HAYES, R., & BROWN, E. (2001). Threemonth old infants learn arbitrary auditory–visual pairings between voices and faces. *Infant and Child Development*, 10, 75–82.

BROOKS, P. (1984) *Reding for the Plot: Design and Intention in Narrative.* New York: Knopf.

BROOKS, V. Film, Perception and Cognitive Psychology. *Millenium Film Journal 14/15* (Fall/Winter 1984-1985): 106-126

BROPHY, P. (1986) Horality: The Textuality of Contemporary Horror Film. *Screen.* 27.1.

BROWNE, N. (1998) *Refiguring American Film Genres.* Berkeley: University of California Press.

BROWNE, N. (1982) *The Rethoric of Filmic Narration.* Ann Arbor: UMI Research Press.

BURCH, N. (1985) *Práxis del cine,* Barcelona, Fundamentos.
(1995) *El tragaluz infinito,* Madrid: Cátedra.

BURKE, E. (2005) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* Madrid: Alianza

BUTLER, I. (1969) *Religion in the Cinema.* The International Film Guide Series, New York: A.S.Barnes & Co.

- (1970) *Horror in the Cinema.* New York: Warner Paperback Library.

CACHARD, C. Vivre d'angoisse. *L'angoisse*, *Revue française de Psychanalyse*. t.XLIII, París: PUF.

CAILLOIS, R. (1964) La représentation de la mort dans le cinéma américain. *Instincts et sociétés*. París: Gonthier.

(1973) *La pieuvre. Essai sur la logique de l'imagianire*. París: Ed. de la Table Ronde.

CAMPBELL, J. (1973) *The Hero with a Thousand Faces.* Princeton University Press.

CAMERON, N. (1963) *Personality Development and Psychopathology: A Dynamic Approach*. Boston: Houghton Mifflin Company. Mass., E.U.A.
(1992) *Desarrollo y psicopatología de la personalidad*. México: Editorial Trillas

CARROLL, J. M. (1980) *Toward a Structural Psychology of Cinema,* The Hague: Mouton Publishers.

CARROLL, N. (1981) Nightmare and the horror film: The symbolic biology of fantastic beings. *Film Quarterly*, 34, págs. 16-25.
(1984) Toward a Theory of Film Suspense. *Persistence of Vision* 1 [1984]: 77).
(1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
(1990) *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
(1996) Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. *Post-Theory:Reconstructing Film Studies.* (eds.) D. Bordwell and N.Carroll, Madison: University of Wisconsin Press.
(1999) Film, Emotion, and Genre. En C. Plantinga and G. M. Smith (eds.). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
(2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros. (447 pgs.).

CASAS, Q. (2003) *John Carpenter. Horror en B Mayor.* Donostia-San Seabstián: Donostia Cultura

CASTLE, W. (1992 [1976]) *Step Right Up! I'm Gonna Scare the Pants off America, Memories of a B-Movie Mogul,* New York: Pharos.

CHAMBON, J. L'angoisse une et indivisible. *L'Angoisse*, *Revue française de Psychanalyse*. t.XLIII, París: PUF.

CHARNEY, M. and. J. REPPEN (eds.). (1987) *Psychoanalytic Approaches to Literature and Film.* London; Toronto: Fairleigh Dickinson University Press.

CHATMAN, S. (1990) *Story and discurse: Narrative Structure in Fiction and Film.* USA, Cornell University.
(1978) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine.* Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.

CHELL, S. L. Music and Emotion in the Classical Hollywood Film: The Case of the *The Best Years of Our Lives. Film Criticism 8, nº2* (Winter 1984): 27-38

CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT. (1981) *Diccionario de los símbolos.* Barcelona: Herder.

CHION, M. (1989) *Cómo se escribe un guión.* (seg. ed) Madrid: Catedra.
- (1985) *La música en el cine*, Barcelona: Paidós Ibérica.

CHIRICO, G. de (1990) *Sobre el arte metafísico y otros escritos.* Murcia: Librería Yerba, (ensayos del autor publicados en varias revistas 1919-1943).

COHEN, A. J. (1990) Understanding Musical Soundtracks. *Empirical Studies of the Arts* 8, Nº2 (111-124)
(1993) Associationism and Musical Soundtrack Phenomena. *Contemporary Music Review 9* (163-178)

CIMENT, M. (2000) *Kubrick.* Madrid: Ediciones Akal.

CIXOUS, H. (1972) La Fiction et ses fantömes: Une lecture de l'Unheimliche de Freud." in: *Poétique*. Vol. 10, P. 199-216
(1976) Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unhemliche* (The "Uncanny"). *New Literary History 7-3* (págs. 525-548).

CLARKE, C.A. (1968) *2001: Una odisea espacial,* Barcelona: Ediciones Orbis.

COHEN, K. (1979) *Film and Fiction.* Yale University Press.

COLODRÓN, A. (1983) *Las esquizofrenias,* Madrid: Siglo XXI de España Editores.

G. CORTÉS, J.M. (1997) *Órden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama

COWEN, P.S. (1988) Manipulating Montage: Effects on Film Comprehension, Reacll, Person Perception, and Aesthetic Responses. *Empirical Studies on the Arts* 6 (1988): 97-115

CREED, B. (2005) *Phalic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*, Melbourne: Melbourne University Press.
(1986) Horror and the Monstruous Feminine: An Imaginary Abjection. *Screen,* 27.1.
Critique sociologique et critique psychanalytique., Editions de l'Univeristé de Bruxelles.

CROZIER, W. R. and A. J. CHAPMAN (eds.). (1984) *Cognitive processes in the perception of art.* Amsterdam: North-Holland.

CUETO, R. (2003) *El lenguaje invisible: Entrevistas con compositores del cine español,* Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

CURRIE, G. (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.

(1999) Narrative Desire. En Plantinga. C. R. and G. SMITH (eds.). *Passionate Views: Film, Cognitition and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

DANIELEWSKI, M. Z. (2000) *House of Leaves.* London: Doubleday,

DARLING B. C. (1965 [1949]) *A Dictionary of Selected Synonyms in The Principal Indo-European Lenguages.* Chicago&London: The University Of Chicago Press.

DAVIS, M. H.; J. HULL, etc. (1987) Emotional reactions to dramatic film stimuli: The influence of cognitive and emotional empathy. *Journal of Personality and Social Psychology. 52, pgs. 126-133.*

DELAHAYE, M. y J. NARBONI (1969) Entretien avec Roman Polansky. *Cahiers du Cinéma*, nº 208, enero 1969.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993) *¿Qué es la filosofía?* 8. ed. Barcelona, Anagrama.

DELPIERRE, G. (1974) *La peur et l être.* Toulouse: Privat.

DELUMEAU, J. (1978) *La peur en Occident.* París: Fayard.

DENIS, M. (1985) La imagen cinematográfica. En R. Francés (ed.) *Psicología del arte y de la estética.* Madrid: Akal.

DERRIDA, J. (1972) "La double séance." *Tel Quel* 41–42 (1970). Rpt. In *La Dissémination.* Paris: Seuil, 1972.
(1994) *Spectres of Marx; The State of the Debt, the Work of Mourning*, and the New International. London, Routledge

DERRY, C. (1988 [1951]) *The Suspense Thriler. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock.* Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland&Company, Inc.Publishers.

(1977) *Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film.* New York: A.S.Barnes.

DERVIN, D. (1985) *Through A Freudian Lens Deeply: A Psychoanalysis of Cinema.* Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

DEVEREUX, G. (1970) *Essais d'ethnopsychiatrie générale.* París: NRF.

DICK, P. K. (1978) How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later en http://deoxy.org/pkd_how2build.htm (Consultado: 13/08/2015)

DICKSTEIN, M. (1984) The Aesthetics of Fright. *Planks of Reason.,* ed. Barry Keith Grant, Metuchen: Scarecrow Press.

DIEL, P. (1956) *La peur et l'angoisse, phénomène central de la vie et de son évolution*. París: Payot.

DOANE, M. A. (1985) The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Movies and Methods,* vol. 2, 565-76;

DOHERTY, T. (1996) Genre, Gender and the *Aliens* trilogy, (págs. 181-199) . GRANT, B. K. (ed.) *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film,* Austin: University of Texas Press.

DOLAR, M. (1991) I Shall Be with You on your Wedding-night. Lacan and the Uncanny. *October*, vol. 58: 5-23.

DORCH, F. (1981) *Diccionario de psicología.* Barcelona: Herder.

DOWLING, W. J. & HARWOOD, D. L. (1986) *Music cognition.* New York : Academic Press.

DURAND, G. (1981) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (Introducción a la arquetipología general).* Madrid: Taurus Ed.

DURGNAT, R. (1971) *Films and Feelings.* Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, Paper Edition.

D'YDEWALLE, G. y VANDERBEEKEN, M. (1999) Perceptual and Cognitive Processing of Editing Rules in Film. En: Groner, R. D'Ydewalle, G. y Parham, R. (eds.). *From Eye to Mind: Information Acquisition in Perception, Search, and Reading*. Amsterdam: North Holland. pp. 129-139

DYER, P. J. (Autumn 1964) Z Films. *Sight and Sound.* British Film Institute.

DYSON, J. (1997) *Bright Darkness. The Lost Art of the Supernatural Horror Film.* Londres: Cassell.

EBERWEIN, R. T. (1984) *Film Of the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting.* Princeton University Press.

ECO, U. (1979) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.

(1984) *Obra abierta.* Barcelona: Planeta-Agostini.
(1985) *Casablanca:* Cult movies and intertextual collage. *Sub-Stance*, 47: 3-12.
(1992) *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa
(2007) *Storia della bruttezza,* Roma: Bompiani
- (2011) *Historia de la fealdad.* Barcelona: Random House Mondadori.

ECO, U., L. GOLDMANN, etc. (1986) *Sociología contra psicoanálisis*. Barcelona, Planeta-Agostini.

EDMUNDSON, M. (1997) *Nightmare on Main Street. Angels, Sadomasochism and the Culture of Gothic.* Cambridge: Harvard University Press.

EDWARDS, R. (1957) Movie Gothick. *Sight and Sound.* Autumn 1957, British Film Institute.

EGEDA (2013) *Panorama audiovisual 2012*, Madrid: EGEDA

EHRENZWEIG, A. (1976) *Psicoánalisis de la perecepción artística.* Barcelona, Gustavo Gili.

EISNER, L. H. (1961) *L'Ecran D'emoniaque.* Paris : Le Terrain Vague.
(1966) *La pantalla demoniaca: Las influencias de M. Reindhart y del expresionismo.* Madrid: Ed. Catedra.
(1984) *Fritz Lang.* París : Cahiérs du Cinéma/Cinémathèque Française.

EKMAN, P. (Ed.) (1982), *Emotion in the Human Face*, Cambridge: Cambridge University Press.

EKMAN, P. y Davidson, R. J. (eds) (1994) *The Nature of Emotion,* New York: Oxford University Press

EKMAN, P. y W. V. FRIESEN (1978) *The Facial Action Coding System*. Palo Alto, CA: Consulting Psychologists.

ELIADE, M. (1965) *Le sacré et le profane.* París: Gallimard.

ELLISON, D. (2001) *Ethichs and Aesthetics in European Modernist Literature : From the sublime to the Uncanny,* Cambridge: Cambridge University Press (DOI de Kindle Book: PN771 .E44 2001)

FAVEZ-BOUTONIER, J. (1945) *L'angoisse.* París: PUF.

FELL, J. L. (1974) *Film and the Narrative Tradition.* Oklahoma: University of Oklahoma Press

FELMAN, S. (1982) *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise.*Baltimore: Johns Hopkins University Press.

FLINN, C. (1992) *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* Princeton, NJ: Princeton University Press.

FOUCAULT, M. (1961) *Histoire de la folie.* París: UGE.

- (1963) Le langage à l'infini. *Tel Quel.* nº 15, otoño 1963.

FOULKES, D. (1978) *A Grammar of the Dreams.* New York: Basic Books, Inc. Publishers. (1982) *Gramática de los sueños.* Barcelona, Paidos.

FOWKES, K. A. (1998) *Giving Up the Ghost, Spirits, Ghosts and Angels in Mainstream Comedy Films.* Detroit, Wayne State University Press.

FRAISSE, P. (1974) (1976) *Psicología del ritmo.* Madrid: Ed. Morata.

FRANCÈS, R. (ed.) (1985) *Psicología del arte y de la estética.* Madrid: Akal.

FREDERICKSEN, D. (1979) 'Jung / Sign / Symbol / Film', Part 1, *Quarterly Review of Film Studies* 4, 2, (págs.: 167-91).

FREELAND, C. A. (1999) The Sublime in Cinema. En Plantinga. C. R. and G. Smith (eds.). *Passionate Views: Film, Cognitition and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

FREUD, S**.** (1873-1905) El chiste y su relación con lo inconsciente (trad. esp.: J.L. López-Ballesteros y de Torres). *Obras completas, Tomo I,* Madrid: Biblioteca Nueva, 1981
- (1919) Das Unheimliche. *Imago*, Bdº 5 (5-6) p. 297-324.
- (1953) The Uncanny. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (trad. ing. J. Strachey) vol. XVII, London: Hogharth.
- (1967) Il Perturbante. *S. Freud, Opere*, vol IX, Torino: Boringhieri.
- (1972) Múltiple interes del Psicoanálisis. (trad. esp.: J.L. López-Ballesteros y de Torres). *Obras completas*, Tomo V, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1973) El malestar en la cultura (trad. esp.: J.L. López-Ballesteros y de Torres). *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1976) O Estranho. *Ediçao Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, vol XVII, Rio de Janeiro: Imago.

- (1982) Das Unheimliche. *S. Freud, Studienausgabe, Psychologishe Schriften, Band IV*. Frankfurt am Main: Fisher Wissenshaft. (págs. 242-274).
- *(1984) Psicología de las masas etc. (trad. esp.: J.L. López-Ballesteros y de Torres) Madrid: Alianza Editorial (10ª ed.).*
- *(1984) Más allá del principio del placer. (trad. esp.: J.L. López-Ballesteros y de Torres) Madrid: Alianza Editorial, (10ª ed.).*
- (1985) *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard.
- (1986) Lo ominoso. *S. Freud, Obras completas: v. 17,* Buenos Aires: Amorrortu, (trad. esp.: J. L. Etcheverry).
- (1993) Totem y tabú (trad. esp.: J.L. López-Ballesteros y de Torres). *Freud: Obras completas,* Vol. 9, Buenos Aires: Ediciones Orbis.

(1996) Lo siniestro". *S. Freud, Obras completas*, Tomo III (trad. esp.: J.L. López-Ballesteros y de Torres) Madrid: Biblioteca Nueva (págs. 2483-2505) [la primera traducción en castellano, 1943, Buenos Aires: Ed. Americana].

FRIEDMAN, N. (1978) Psychology and Literary Form: Toward a Unified Aproach. *Psychocultural Review 2,* Spring. (p. 79)

FRIJDA N. H. (1980) *The Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.

(1988) The laws of emotion. *American Psychologist,* 43, (págs.: 349-358).

(1989) Aesthetic emotions and reality. *American Psychologust, 44,* (págs. 1546-1547).

GABBARD, G.O. y K. GABBARD, (1999) *Psychiatry and the Cinema.* Chicago: University of Chicago Press.

GABBARD, K; G. O. GABBARD, M.D. (1990) Play It Again, Sigmund. Psichoanalysis and the Classical Hollywood Text. *JPF&T- Journal of Popular Film and Television.*

GARCIA GARCIA, A. (ed.) (2006) *Psicología y cine: vidas cruzadas*, Madrid: UNED

GABRIELSON, A. (1973) Similarity, ratings and dimensions analyses of auditory of rhythm patterns. *Studies in Rhythm,* Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis.

GARCÍA DE LA HOZ, A. (1985) Freud en castellano. *Libros.* (Revista de la Sociedad Española de Crítica de Libros) *36,* 2-9, Madrid.

GEHRING, W. D. ed. (1988) *Handbook of American Film Genres.* New York: London: Greenwood Press.

GENNETE, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method.* Ithaca: Cornell University Press.

GERMER, S. (1999) Plesurable Fear: Géricault and uncanny trends at the opening of the nineteenth century. *Art History*. Vol. 22 Nº2.

GLUT, D. F. (1978) *Clasic Movie Monsters.* Metuchen: The Scarecrow Press

GOIMARD, J. (1986) Le cinéma de science-fiction. *Science-fiction et psychanalyse.L'imaginaire social dela S.F.* París : Bordes.

GOMBRICH, E.H. (1966a) Freuds Aesthetics. *Encounter,* vol. XXVI, nº1,
- (1966b) Vom Wert der Kunstiwissenschaft für die Symbolforchung. [Sobre la importancia de la ciencia del arte en la investigación de los símbolos]. *Wandlugen des Paradiesischen und Utopischen II,* Berlin: Walter de Guyter.
  (1971) La estética de Freud. *Freud y la psicología de arte; estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis.* Barcelona: Barral Editores. (pgs.9-43).
- (1982a) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* Oxford: Phaidon.
- (1982b) *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation,* Oxford: Phaidon Press Ltd.
- (1991) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la representación pictórica.* Madrid: Alianza Editorial (301 pgs).

GONZÁLEZ GARCÍA, A. (1994) Las anomalías metodológicas de las psicologías del arte y de la estética como problema para la historia de la psicología. *Revista de Historia de la Psicología, 1994, vol. 15, nº 3-4, pp. 451 - 459*

GONZALEZ REQUENA, J. (dic. 1990/feb.1991) La fotografía, el cine, lo siniestro. *Archivos de la Filmoteca.* año II nº8, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, (p.6-13).
- (1995) *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad.* Madrid: Catedra.
- (1997) Emergencia de lo siniestro. *Trama y Fondo,* Nº 2, 1997 pp. 2-31
  (1998) Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro. *Trama y Fondo. Lectura y teoría del texto,* Nº 4, Madrid

GORBMAN, C., (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music.* Bloomington: Indiana University Press

GOW, G. (1968) *Suspense in the Cinema.* London: Zwemmer.

GRACQ, J. (1945) *Un beau ténébreux,* Editions José Corti.

- (1961) Lautréamont toujours. *Préférences,* Editions José Corti.

GRANT, B. K. (1984) *Planks of Reason: Essays on the Horror Film.* Metuchen, N.J.: Scarecrow Press

GRANT, B. K. (1977) *Filme Genre. Theory and Criticism,* Metuchen, Scarecrow Press

GREENBERG, H. (1993) *Screen Memories: Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch.* New York: Columbia University Press.

GREENBERG, H.R. (1975) *The Movies on Your Mind: Film Clasics on the Couch, from Fellini to Frankestein.* New York, Dutton.

GRODAL, T. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
(1999) Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film. En Plantinga. C. R. and G. SMITH (eds.). *Passionate Views: Film, Cognitition and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

GUBERN, R. (2002) *Máscaras de la ficción.* Barcelona: Anagrama.

GUBERN, R.Y J. PRAT. (1979) *Las raices de miedo.* Barcelona: Tusquets Ed.

GUNDEN, K. VON. (1989) *Flight of Fancy. The Great Fantasy Films.* Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland&Company. Inc., Publishers.

HARDY, P. etc.(ed.) (1985) *The aurium film encyclopedia. Horror,* London: Aurum Press.

HARRINTGTON, C. (April/June 1952) Ghoulies and Ghosties. *Sight and Sound,* London: British Film Institute.
.
HATFIELD, E., CACIOPPPO, J. Y RAPSON. R. L. (1994) *Emotional Cpntagion.* Cambridge: Cambridge University Press.

HELWIG, P. (1970) *Caracterología,* Barcelona: Herder.

HEIDEGGER, M. (1967) *Being and Time*. Oxford: Blackwell.

HERING, C. (1994) The Problem of the Alien: Emotional Mastery or Emotional Fascism in Contemporary Film Production. *Free Associations* 4, 3, 391-407.

HERMAN, D. (2013) *Storytelling and the sciences of mind,* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

HERTZ, N. (1979) Freud and the Sandman. *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* Ed. Josué V. Harari. Ithaca: Cornell UP.

HEUSCHER, J. E. (1963) *A Psichiatric Study of Fairy Tales,* Springfield: Charles Thomas.

HEWISON, D. (2000) Loving the Alien? A Response to John Izod's 'Active imagination and the analysis of film'. *Journal of Analytical Psychology* 45, 2, *287-93.*

HIGHSMITH, P. (1986) *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga.*Barcelona: Anagrama.

HILL, D. (Winter 1958/9) The Face of Horror. *Sight and Sound,* British Film Institute.

HILL, D. and P. Williams. (1965) *The Supernatural,* Aldus Books.

HO, C.-C. y MACDORMAN, K. F. (2010). Revisiting the Uncanny Valley Theory: Developing and validating an alternative to the Godspeed indices. *Computers in Human Behavior*, 26(6), 1508-1518.

HOCHBERG, J. Y BROOKS, V. (1978a) The preception of Motion Pictures. En: Carterette, E. C. y Friedman, M. P. *Handbook of Perception, vol. 10,* New York: Academic Press. pp. 259-303

(1978b) Film Cutting and Visual Momentum. En: Denders, J. W., Fisher, D.F. y Monty, R. A. (eds.). Eye Movements and the Higher Psychological Functions. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum. pp. 293-313

(1996) Movies in the Mind's Eye. En: Bordwell, D. and N. Carroll, (eds.). Post-Theory: Reconstructing Film Studies. Madison: The University of Wisconsin Press (DOI de Kindle Book: PN1994.P6565 1996)

HOFFMANN, E.T.A. (1844) Der Sandmann. *Fantasie und Nachstücke,* München: Winkler Verlag.
- (1981) *Los autómatas,* Palma de Mallorca: Ed. José J. de Olañeta.
- (1986) El huesped siniestro. *Cuentos,* Madrid: Alianza Editorial.
- (1990) Coppelius. *Relatos fantásticos,* Madrid: Mondadori.

HOGG, J. (eds) (1975) *Psicología de artes visuales,* Barcelona, Gustavo Gili.

HOLLAND, N. (1968) *The Dynamics of Literary Response,* New York: Oxford University Press.

HSEE. C.K., HATFIELD, E., CARLSON, J.G. Y CHEMTOB, C., (1990) The effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion. *Cognition and Emotion 4*

HUERTAS JIMÉNEZ, L. F. (1981) *Principios para una teoría de la realización cinematográfica,* Madrid, Universidad Complutenese, Fac. CC de la Información, (tesis doctoral).

HUGO, V. (1866) *Les travailleurs de la mer,* Québec: La Bibliothèque électronique du Québec (Recuperado de: http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Hugo-travailleurs.pdf) [Digitalización del texto original de 1866: París: Librairie Internationale, A. Lacroix,Verboeckhoven et Cie, éditeurs] (Fotografía de la casa encantada: http://www.ressources.univ-rennes2.fr/toujours-en-ramenant-la-plume/plainmont-la-maison-visionnee/)

HURLEY, NEIL P. (1970) *Theology Through Film,* New York.: Harper &Row.

HUSS, R., (1985) *The Mindscapes of Art; Dimensions of the Psyche in Fiction, Drama and Film,* London; Toronto: Fairleigh Dickinson University Press.

HUTCHINSON, T. (1974) *Horror & Fantasy in the Movies,* New York: Crescent Books.

IACCINO, J. F. (1994) *Psychological reflections on cinematic terror : Jungian archetypes in horror films,* Westport : Preager Publishers (DOI de Kindle Book: PN1995.9.H6I23 1994)

IMBERT, G. (2010) Cine e imaginarios sociales : El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010) Madrid : Cátedra.

IVERSEN, M. (1998) In the Blind Field: Hopper and the Uncanny. *Art History,* Nº3/1998. (págs. 409-429).

IZARD, C. E. (ed.) (1977) *Human Emotions,* New York: Plenum Press.
(1990) Facial Expressions and the Regulation of Emotions. *Journal of Personality and Social Psychology*, no. 3, 1990.

IZOD, J. (2001) *Myth, Mind and the Screen. Understanding the Heroes of Our Time, Cambridge*, UK: Cambridge University Press.

JACKSON, R. (1981) *Fantasy: The Literature of subversion*, Lomdon: Methuen.

JACKSON, S. (1999 [1959]) *The Haunting (La guarida): Algunas casas nacen malditas,* Barcelona: Plaza & Janés Editores.
(1968) Experience and Fiction. En: E. Hyman (ed.) *Come Along With Me.* New York: The Viking Press (pgs. 195-204).

JAHODA, G. (1976) *Psicología de la superstición,* Barcelona: Herder.

JAMES, H. (1989) La vuelta de la tuerca. En: H. James, *Obras escogidas. Vol. II*, Barcelona: Acervo. (pags. 199-301)
(2008) *The Turn of the Screw,* (Consultado: Project Gutenberg e-book: DOI: EBook 209)

JAMES, W. (1890) The Emotions. *The Principles of Psychology,* vol. 2, New York: Holt.
- (1961) *Compendio de Psicología,* Buenos Aires: Emecé editores.

JAMESON, F. (1996) *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta.

JAUBERT, M. (1936) La musique de film, *Esprit,* 1 de abril 1936.

JENNY, L. (1982) *La Terreur et les signes,* París: Gallimard.

JENTSCH, E. (1906) Zur Psychologie des Unheimlichen. En *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift,* Nº 22 y 23.
- (1993) On the Psychology of the Uncanny en *Angelaki,* (1993) Vol 2, Nº2 (págs. 7-17).

JEUDY, H.P. (1979) *Le peur et les média*, París: PUF.

JOHNSON, D.M. (1955) *The psychology of thought and judgment,* New York: Harper.

JOHNSON-LAIRD, P.N. (1983) *Mental models: Toward a cognitive science of language, inference and consciousness,* Cambridge, MA: Harvard University Press.

JONES, E. (1931) *On the Nightmare*. London: Hogarth Press.
(1957) *Sigmund Freud: Life and Work, 3* London: Hogarth Press

JUNG, C. G. (1952) Synchronicity: An Acausal Connecting Principle. *The Structure and Dynamics of the Psyche, The Collected Works,* vol. 8, 2nd edn. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1958) Answer to Job. *Psychology and Religion: West and East, The Collected Works,* vol. 11. London: Routledge and Kegan Paul.
- (1964) Good and Evil in Analytical Psychology. *Civilization in Transition,The Collected Works,* vol. 10. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1966a) The Relations between the Ego and the Unconscious. *Two Essays on Analytical Psychology, The Collected Works,* vol. 7, 2nd edn. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1966b) On the Psychology of the Unconscious. *Two Essays on Analytical Psychology, The Collected Works,* vol. 7, 2nd edn. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1966c) Psychology and Literature. *The Spirit in Man, Art and Literature, The Collected Works,* vol. 15. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1968a) The Concept of the Collective Unconscious. *The Archetypes and the Collective Unconscious, The Collected Works,* vol. 9, 1, 2nd edn. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1968b) Archetypes of the Collective Unconscious. *The Archetypes and the Collective Unconscious, The Collected Works,* vol. 9, 1, 2nd edn. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1968c) On the Psychology of the Trickster-Figure. *The Archetypes and the Collective Unconscious, The Collected Works,* vol. 9, 1, 2nd edn. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1972) Psicología y religión, Buenos Aires: Paidós
(1976) *Psychological Types, The Collected Works,* vol. 6, rev. edn. Princeton University Press.
- (1976) *Formaciones de lo inconsciente,* Buenos Aires: Paidos.

JUNG, C.G (1966) Acercamiento al inconsciente. En C. G. Jung ; M. L. von Franz; J. L. Henderson; J. Jacobi y A. Jaffé (eds.) *El hombre y sus símbolos,* Madrid: Aguilar.

JUST, M. A. etc. (1977) *Cognitive Processes and Comprehension,* Hildale, N.J.: Erlbaum.

Kagan, N. (1975) *The Cinema of Stanley Kubrick***,** New York: Grove Press, Inc.

KALINAK, K. (1992) *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison: University of Wisconsin Press.

KANT. I. (1990 [1790]) *La crítica del juicio.* La Habana : Editorial de Ciencias Sociales. (En Internet: http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilskraft-3507/1 Recuperado: 15/08/2015)
- (1984) *Crítica de la razón pura*, Barcelona: Orbis.
- (2003) *Lo bello y lo sublime ; La paz perpetua*. Madrid: Espasa Calpe.

KAPLAN, E. A. (ed.) (1990) *Psychoanalysis and Cinema,* New York; London: Routledge.

KASSABIAN, A. (2001) *Hearing Film. Tracking Identifications on Contemporary Hollywood Film Music,* New York y London: Routledge

KAWIN, B. (1984) The Mummy's Pool. *Planks of Reason,* ed Barry Keith Grant, Metuchen: Scarecrow Press.

KING, S. (1992) *Carrie,* Barcelona: Plaza &Janes Editores (9ªed.)

- (1992) *El resplandor*, Barcelona, Plaza & Janes Editores.

- (1983) *Danse Macabre,* New York: Berkley Books.

KLEIN, M. (1975) *The psychoanalysis of children*. London : Hogarth Press.

KLEY, H. (1987) Unheimlich macht Angst und fasziniert. *Psychologie heute,* Heft 1, (págs. 65-75).

KNAPP, M. L. (1988) *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno,* Barcelona: Paidós.

KNIGHT, D. (1967) *In Search of Wonder,* Chicago, Advent Press

KOELB, C. (1984) *The Incredulous Reader; Literature and the function of disbelief,* Ithaca and London: Cornell University Press.

KOFMAN, S. (1973) Le double e(s)t diable. L'inquietante étrangeté de L'Homme au sable (Der Sandmann). *Quatre romans analytiques.* París: Galilée.
(1984) Un philosophe 'unheimlich'. En: Lectures de Derrida. París: Galilée (págs. 11-114).
(1991) *Freud and Fiction*, Cambridge: Polity Press.

KONIGSBERG, I. (1996) Transitional Phenomena, Transitional Space: Creativity and Spectatorship in Film. *Psychoanalytic Review* 83, 6, 865-89.

KRACAUER, S. (1947) *From Caligari to Hitler,* U.S.A. Princeton University Press, London, Dennis Dobson.

- (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,* New York: Oxford University Press.

KRAFT, R. N. (1987) The influence of Camera Angle on Comprehension and Retentiom of Pictorial Events. *Memory and Cognition* 25 pp.: 291-397

KREITLER, H. & KREITLER, S. (1972) *Psychology of the arts,* Durham, NC: Duke University Press.

KRISTEVA, J. (1991) *Strangers to Ourselves,* New York: Columbia University Press.
- (1996) Freud: 'heimlich/unheimlich', la inquietante extrañeza. *Debate Feminista* Vol. 13
- (1982) *The Powers of Horror: An Essay on Abjection,* New York: Columbia University Press.

KULECHOV, L. (1956) *Tratado de realización cinematográfica*. Buenos Aires: Futuro.

LACAN, J. (2004 [1962 /1963]) *L'angoisse* 1962–1963. En : J.A. Miller (ed.) (2004) *Le Séminaire, livre X:*. Paris: Seuil, 2004.

LACK, R. (1999) *La música en el cine.* Madrid: Ediciones Cátedra

LACLOS, M. (1958) *Le Fantastique au Cinéma,* París : J.J. Pauvert.

LANG, P. J. (1984) Cognition in emotion: Concept and action. En C. Izard, J. Kagan & R. Zagoni (Eds.). *Emotion, cognition and behavior* (192-225). New York: Cambridge University Press.

LANGER, S. (1953) *Feeling and form,* New York: Scribner

LAPLANCHE, J. Y PONTALIS, J.B. (2004 [ed. 1996]) *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.

LARSON, R. D. (1996) *Music from the House of Hammer: Music in the Hammer Horror Films, 1950-1980,* Lanham: The Scarecrow Press.

LARSON, R. D. (1985) *Musique Fantastique: A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema,* New Jersey: The Scarecrow Press.

LATORE, J. M. (1987) *El cine fantástico,* Barcelona : Publicaciones Fabregat S.A.

LECERCLE, J. J. (1994) Folie et Fantastique dans Frankestein. *Cahiers forell,* nº 2, feb. 1994.

LE GALL, A. (1976) *L'anxiété et l'angoisse,* Paris: PUF.

LEE, W. (Vol. 1972/73/74) *Reference Guide to Fantastic Films,* Chelsea & Lee Books.

LEID, J. (ed.) (1977) *Film Makers Speak,* New York: Di Capo Press, Inc.

LEM, S. (2003) *Solaris,* Barcelona: Ediciones Minotauro.

LENNE, G. (1979) *El cine fantástico y sus mitologías,* Barcelona: Anagrama.

LEUTRAT. J.L. (1999) *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine,* Valencia: Ed. de la Mirada.

LEVIN, I. (1993) *Semilla del Diablo,* Barcelona: Grijalbo.

LEWIS, M. and J. HAVILAND-JONES (edit.) (2000) *Handbook of Emotions* (sec. ed) New York, London: The Guilford Press.

LIÉBANA, T. (2003) *El cine en el diván; El lado oscuro de los héroes de cine,* Madrid: Punto de lectura.

LÓPEZ MARTÍN, F. (2000) *David Cronenberg: eXistenZ. El placer de lo siniestro*, Valencia: Ediciones de la Mirada.

LOSILLA, C. (1993) *El cine de terror. Una introducción,* Barcelona: Ediciones Paidos.

LLOYD-SMITH, A. (1989) *Uncanny American Fiction. Medusa's Face,* London: MacMillan.

LOVECRAFT, H.P. (1992 [1939]) *El horror en la literatura,* Madrid: Alianza Editorial.
- (1992 [1954]) *El superviviente,* Madrid: Anaya.

LOWEN, A. (1985 [1958]) *El lenguaje del cuerpo. Dinámica física de la estructura del carácter,* Barcelona: Herder

MACE, G. (1991) *Vies antérierues,* París : Gallimard

MADSEN, R. P. (1990) *Working Cinema: Learning from Masters,* Belmont: Wadsworth Inc.

MAGLIANO, S.P.; DIJKSTRA, K. y ZWAAN, R.A. (1996) Generating predictive inferences while viewing a movie. *Discourse Processes,* 22, 199-224
(2001) Indexing space and time in film uderstanding . *Applied Cognitive Psychology,* 15, 533-545

MALINOWSKI, B. (1948) *Magic, Science and Religion and Other Essays,* Glencoe: The Free Press.

MANCHAEL, F. (1970) *Terrors of the Screen,* New Jersey: Prentice-Hall.

MANDLER, G. (1975) *Mind and Emotion,* New York: John Wiley.

MANNONI, O. (1969) *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène***,** París: Editions Seuil.

MANNONI, P. (1984) *El miedo,* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

MANTI, D. (2001) *Ca(u)se Perturbanti: Architecture on horror scrren,* Tesi di laurea: Facoltà di Architettura di Genova.

MARAÑON, G. (1924) Contribution a L'etude de L'action Emotive de L'adrenaline. *Revue Francois d'endocrinologie* 2, 300-10.

MARINA, J. A. y M. LÓPEZ PENAS (2005) *Diccionario de los sentimientos.* Barcelona: Editorial Anagrama.

MARKS, I. M. (1991 [1987]) *Miedos. fobias y rituales Vol 1. Los mecanismos de la ansiedad* , Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

MASSCHELEIN, A. (2002) The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory. *Mosaic* 35.1.
(2003) A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture. *Image and Narrative 5* (Recuperado de: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/anneleenmasschelein.htm Consultado: 15/08/2015)
(2011) *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, Albany: State University of New York Press (DOI de Kindle Book: BH301.F3M37 2011)

MAURON, C. (1998) *Psicocrítica del género cómico,* Madrid: Arco Libros.

MAYOR, J. y J.L. PINILLOS, (dir.) (1990) *Motivación y Emoción,* Madrid: Alhambra Longman.

MCGINN, C (2007) *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact,* New York: Vintage Books (Consultado e-book: 0375423176)

MCKEE, R. (2003) *El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la estructura de guiones.* Barcelona: Alba.

METZ, C. (1974) *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* New York: Oxford University Press.
- (1979) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario,* Barcelona: Gustavo Gilli.

MEYER, L. B. (1956) *Emotion and Meaning in Music,* Chicago: University of Chicago Press.

MICHAUX, L. (1968) *Les phobies,* París : Hachette.

MIGUEL, C. DE. (1988) *La ciencia ficción. Un Agujero negro en el cine de género,* Bilbao: Universidad del País Vasco.

MILLER, J. A. (est. por:) (1981) *Seminario de Jacques Lacan. Libro 3, Las Psicosis, 1955-56*, Barcelona: Paidos.
(2004) *Le Séminaire, livre X: L'angoisse* 1962–1963. Paris: Seuil.

MILLER, T & R. STAM (eds.). (1999) *A Companion to Film Theory,*Malden -USA, Oxford – UK: Blackwell Publishing.

MITRY, J. (1989) *Estética y psicología de cine.Vol. I. Las estructuras; Vol. II. Las formas* Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A. (4ta. ed).

MORENO MARTÍN, F. y L. MUIÑO, (2003) *El factor humano en la pantalla. Un paseo por la psicología desde el patio de las butacas,* Madrid: Editorial Complutense.

MORI, M. (1970) Bukimi no tani [The uncanny valley]. *Energy*, Volume 7, pp.33-35.

MORIN, E. (1972) *El cine o el hombre imaginario,* Barcelona: Seix Barral.

MORRIS, W. N. (1989) *Mood: The Frame of Mind*, New York: Springer-Verlag.

MORGAN,T. C. (1974) *Introducción a la psicología,* Madrid, Aguilar.

MORRIS, D. (1985) Gothic Sublimity. *New Literary History,* (Winter, 1985)

MULVEY, L. (1985) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Movies and Methods,* vol. 2, ed. Bill Nichols, Berkeley: University of California Press.

MÜNSTERBERG, H. (1970 [1916]) *The Photoplay: a psychological study,* New York: Dover.

MUNITIC, R. (1986) *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir,* Beograd: Decije Novine.

NABOKOV, V. (1987) *Curso de literatura Europea,* Barcelona: Ediciones B, S.A.

NABOKOV, V. (1984) *Curso de literatura rusa,* Barcelona: Bruguera

NAREMORE, J. (2007) *On Kubrick,* London: British Film Institute

NEALE, S. (1980) *Genre,* London, British Film Institute

NEUMANN, E. (1954) *The Origins and History of Consciousness*, Princeton University Press, 1973.

NEWMAN, K. (1984) *Nightmare Movies. A Critical History of the Horror Film Since 1968,* New York: Proteus.

NICHOLLS, P. (1984) *Fantastic Cinema,* London: Ebury Press.

NICHOLS B. ed. (1985) *Movies and Methods,* Vol. 2, Berkeley: University of California Press.

OTTO, R (2005 [1923]) *Lo Santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza Editorial

PAÉZ, D. D. y ADRIÁN, J. A. (1993) *Arte, lenguaje y Emoción. La función de la experiencia estética desde una perspectiva vigotskiana*, Madrid: Fundamentos.

PAGE D. (1971) *Psycopatology. The Science of Understending Deviance***,** Chicago: New York, Aldine-Athertone, (en cast.) *Manual de psicopatología,* Barcelona: Paidos, 1971.

PALOMBA, D. y L. STEGAGNO, (1993) Physiology, Perceived Emotion, and Memory: Responding to Film Sequences. En BIRBAUMER, N. AND A. ÖHMAN (edts.) (1993) *The Structure of Emotion: Psychophysiological, cognitive and clinical aspects,* Toronto (Ontario): Hogrefe & Huber Publishers.

PASOLINI, P. P. (1965) Critica e nuovo cinema. Ponencia presentada en la Mesa redonda de la Primera Muestra internacional de Nuovo Cinema, Pesaro.

PAUL, W. (1994) *Modern Hollywood Horror & Comedy,* New York: Columbia University Press.

PENLEY, C. (1986) Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia. *Camera Obscura* 15 (Fall 1986).

PENZOLT, P. (1952) *The Supernatural in Fiction***,** London: P. Nevill.

PEREÑA, F. (1981) Freud y la sexualidad femenina. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. nº 2, dic. 1981.

PEREZ ESTREMERA, M. (ed.) (1986) Problemas del nuevo cine. *Coleccion de escritos* en *Mostra Internazionale del Nuevo Cinema en Pésaro)* Madrid: Alianza Editorial; Planeta-De Agostini, S. A.

PERKINS, V. F. (1973) *Film is Film: Understanding and Judging Movies.* Harmondsworth: Penguin Books

PINKER, S. (2007) *Cómo funciona la mente,* Barcelona: Destino.

PLANTINGA. C. R. and G. SMITH (eds.). (1999) *Passionate Views: Film, Cognitition and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

PLANTINGA, C. (1999) The Scene of Empathy and the Human Face on Film. En Plantinga. C. R. and G. SMITH (eds.). *Passionate Views: Film, Cognitition and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

POE, E. A. (1839) *The Fall of the House of Usher*, en www.gutenberg.org EBook 932 (1986) *La caida de la casa Usher*, Barcelona: Bruguera

POLAN, D. (1984) Eros and Syphilization: The Contemporary Horror Film. *Planks of Reason,* ed Barry Keith Grant, Metuchen: Scarecrow Press.

POLANSKI, R. (1985) *Roman por Polanski,* Barcelona, Grijalbo.

PRAWER, S. (1981) *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror,* Oxford University Press.

PREDAL, R. (1970) *Le Cinema Fantastique,* Cinema Club. París: Editions Seghers.

PRINCE, S. (1988) Dread, Taboo, and the Thing: Toward a Social Thery of the Horror Film. *Wide Angle* 10.3 (1988).

PROPP, V. (1928) (1981) *Morfología del cuento***,** Madrid, Fundamentos.

RABINOVICH, D. S. (1993) *La angustia y el deseo del Otro,* Buenos Aires: Manantial.

RADCLIFFE, A.(1826) On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine* (págs. 145-52)

RANK, O. (1993) Der Doppelgänger: eine psychoanalytiche Studie. *Imago.* Viena. 1914.
- (2004) *El Doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones.

REEVE, J. (1994) *Motivación y emoción,* Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España.

RICHARDSON, K. (1991 [1981]) *Para comprender la psicología,* Madrid: Alianza Editorial.

REICH, W. (1980) *Analisis del carácter*, Barcelona: Paidos.

REIMAN, F. (1971) *Formas básicas de la angustia: Estudio de la psicología profunda,* Barcelona: Herder.

RIFFLET-LEMAIRE'S, A. (1986) *Jacques Lacan*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

RODELL, M. F. (1943) *Mystery Fiction: Theory and Tecnique***,** Boston: The Writer.

RODLEY, C. (1998) *David Lunch por David Lynch,* Alba Editorial.

RODOWICK, D. N. (1991) *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory.* London: Routledge.

ROEDERER, J. G. (1984) The search for a survival value of music. En *Music Perception 1, p. 356*

ROGER. E. en la Web: www.rogerebert.com/reviews (Consultado: 12/08/2015)

ROHEIM, G. (1932) Psychoanalysisis of Primitive Cultural Types. *Interational Journal of Psycho-Analysis,* 13.
- (1959) *Magia y esquizofrenia,* Buenos Aieres: Paidos.

ROSEN, P. (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader,* New York: Columbia University Press.

ROSSET, C. (1985) *Le Philosophe et les sortilêges,* Ediciones de Minuit.

ROSENKRANZ, J.K.F. (1984) *Estética de lo feo*, Madrid: Julio Otero.

ROYLE, N. (2003) *The uncanny,* Manchester: Manchester University Press

ROZIN, P. y FALLON, A. (1987) A perpective on disgust. *Psychological Review, 94 (pp. 23-41)*

RUDDICK, N. (ed.) (1992) *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film,* Greenwood: Pub. Group.

RUIZ, M. (2004) *Las caras de la memoria,* Madrid: Pearson-Prentice Hall.

SAMUELS, A. (1990) *Jung and the Post-Jungians.* London: Routledge.

SANCHEZ-BIOSCA, V. (1985) *Del otro lado: la metáfora,*Valencia: Eutopias.

- (1995) *Una cultura de la fragmentación,* Valencia: Filmoteca de la Generalitat.

SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (2000) *Tim Burton: Cuentos en sombras,* Barcelona, Ediciones Glenát.

SANTOS, A. (ed.) (2000) *Las tres caras del terror. Un siglo de cine fantaterrorífico español. Paul Naschy- Narciso Ibáñez Serrador-Jesus Franco,* Madrid: Imágica Ediciones.

SCHARPÉ, M. (2003) A trail of Disorientation: Blurred Boundaries in Der Sandman. *Image & Narrative; Online Magazine of the Visual Narrative,* Iss. 5, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/michielscharpe.htm (consultado 11/08/2015)

SCHNEIDER, T. (1991) When the Difference can't be Told; The Subject in Contemporary Horror and Science Fiction Film. *Spectator*, Journal of Film and Television Criticism, The University of Southern California, vol. 11 nº2, Spring 1991.

SEGER, L. (1991) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid: Rialp.

SHAKESPEARE, W. (1991) *Hamlet; Obras Completas*, Vol II, México: Aguilar.

SIRIUS, G. Y CLARKE, E. F. (1994) The Perception of Audiovisual Relationships: A Preliminary Study. *Psychomusicology 13 (119-132)*

SKENE, M. D. (1980) *Crime, Detective, Espionage, Mistery and Thriller Fiction & Film. A Comprehensive Bibliography Of Critical Writing Through 1979*, London: Grenwood Press.

SMITH, J. (1999) Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. En Plantinga. C. R. and G. SMITH (eds.). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

SMITH, M. (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema,* Oxford: Oxford University Press.

(1999) Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances En Plantinga. C. R. and G. SMITH (eds.). *Passionate Views: Film, Cognitition and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

SMITH, GREG. M. (2003) *Film Structure and the Emotion System,* Cambridge, UK: Camridge University Press.

SOBCHACK, V. C. (1979) *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Films***,** South Brunswick and New York, London: A.S. Barnesand Co., Inc. Thomas Yoselloff Ltd.

SOLOMON, R. (1992) Review of Noël Carroll, *The Philosophy of Horror,* en *Philosophy of Literature 16*

SPOTTISWOODE, R. (1950, 1933) *A Grammar of the Film,* Berkeley: The University of California Press.

STEIGER, J. (1994) *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema,* Princeton: Princeton University Press.
(2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception,* New York: New York University Press.

STERNBERG, M. (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

STORR, C. (2014 [1958]) Marianne Dreams. London: Faber & Faber Ltd. [ilustraciones de Marjorie-Ann Wats, 1958; Consultada la Versión e-book de 2014 sin DOI. Kindle Store, ISBN 978-0-571-31328-0]

SUNDELSON, D. (1993) The Demon Therapist and Other Dangers: Jonathan Demme's '*The Silence of the Lambs'. Journal of Film and Popular Television* 21, 12-17.

SUVIN, D. (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México: Fondo de Cultura Económica.

SVEHLA, S y G. J. ed. (1996) *Cinnematic Hauntings,* Baltimore USA: Midnight Marquee Press.

SZERSZEN SR., K. A. (2010) *The audio/visual mismatch and the uncanny valley: An investigation using a mismatch in the human realism of facial and vocal aspects of stimuli,* Master Thesis in Science in Human-Computer Interaction, Indiana University, EEUU.

TAN, E. S. (1995) Emotion in film wiewing. *Poetics, 23,* 7-32.
- (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine,* Mahwah, NJ: Erlbaum.
- (2000) Emotion, Art and the Humanities. En LEWIS, M. and J. HAVILAND-JONES (edit.) *Handbook of Emotions (sec. ed)* New York, London: The Guilford Press.

TAN, E. S. y FRIJDA, N. S. (1999) Sentiment in Film Viewing. En Plantinga. C. R. and G. SMITH (eds.). *Passionate Views: Film, Cognitition and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

TAN, E. S. Y G. DITEWEG, (1996) Suspense, predictive inference, and emotion in film viewing. En: P. Vorderer etc. (Eds.). *Suspense,* Mahwah: Erlbaum.

TARKOVSKI, A. (1991) *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine,* Madrid: Ediciones Rialp.

TAUBIN, A. (1991) Killing Men. *Sight and Sound* 1, 1, 14-19.

THOMPSON, K. (1986) The Concept of Cinematic Excess. En P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader,* New York: Columbia University Press.

The Telegraph eds. (2001) *Obtuaries: Catherine Storr*, RU: London (Recuperado 15/08/2015 http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1325040/Catherine-Storr.html)

TELOTTE, J.P. (1995) *Replications: A Robotic History of the Science Fiction Film,* Chicago, University of Illinois Press.

TESSON, CH. (1995) La transformation à vue. *VV. AA. L'invention de la figure humaine. Le cinema: L'humain et l'inhumain,* París: Cinémathèque Française.

THAON, M. G. KLEIN etc. (1986) *Science-fiction et psychanayse: L'imaginaire social de la S.F.,* París: Dunod Bordes.

THOMAS, L.V. (1976) *Anthropologie de la mort,* París : Payot.

TODOROV, T. (1972 [1970]) *Introducción a la literatura fantástica,* Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporaneo.

TOMKINS, S. S. (1962) *Affect, Imagery, and Consciousness: Vol. 1, The Positive Affects;*
- (1963) *Affect, Imagery, and Consciousnes. Vol. 2, The Negative Affects*, New York: Springer.

TRABASSO, T; VAN DEN BROEK, P. y SUH, S. (1989) Logical necessity and transitivity of causal relations in the representation of stories. *Discourse Processes,* 12, 1-25

TRÍAS, E. (1988 [1982]) *Lo bello y lo siniestro,* Barcelona: Editorial Ariel.

TROSMAN, H. (1996) *Contemporary Psychoanalysis and Masterworks of Art and Film,* New York and London: New York University Press.

TRUFFAUT, F. (1990) *El cine sugún Hitchcock,* Madrid: Alianza Editorial.
- (1999) *El placer de la mirada,* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

TUDOR, A. (1974) *Theories of Cinema,* New York: Viking.
(1989) *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie,* Oxford UK: Basil Blackwell.

TWITCHELL, J. (1985) *Dreadful Pleasers: An Anatomy of Modern Horror,* New York: Oxford University Press.

VAITL, D., W. VEHRS y STERNAGEL, S. (1993) Prompts – Leitmotif – Emotion; Play it Again, Richard Wagner!. En Birbaumer, N. y A. Öhman (edts.) *The Structure of Emotion: Psychophysiological, cognitive and clinical aspects.* Toronto (Ontario): Hogrefe & Huber Publishers.

VAN DEN BROEK, P; LORCH, E.P. y THURLOW, R. (1996) Children's and adults' memory for television stories: The role of causal factors, story-grammar categories, and hierarchical level. *Child Development,* 67, 3010-3028

VARMA, P. D. (1966) *The Gothic Flame.* New York: Russell&Russell.

VAX, L. (1979) *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France

VERICAT TURÁ, D. (2003) *Silencio, se habla. El cine según sus directores.* Madrid: T&B Editores.

VIDLER, A. (1992) *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- (2000) *Warped space : art, architecture, and anxiety in modern culture*, Massachusetts: MIT Press

VIGOTSKI, S. L. (1972) *Psicología del arte,* Barcelona: Barral.

VINACKE, W.E. (1952) *The psychology of thinking.* New York: McGraw-Hill.

VORCAPICH, S. (1974) Lecture Series presented to the American Film Institute, Washington, D. C.

WALLER, G. A. (1986) *The Living and the Undead.* Urbana: University of Illinois Press.

WAKEFIELD, J. (1992) Freud and the Intentionality of Affect. *Psychoanalytic Psychology.* no. i (1992): 2.

WALTON, K. (1990) *Mimesis as make-believe: On the faundations of the representational arts.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

WEALHEUS, A. D. (1986) Sur l'inconscient et la penseé philosophique. *L'inconscient.* VIe Coll de Bonneval, Declle de Brouwer; citado en Rifflet-Lemaire's *Jacques Lacan,*(p. 375)

WEBER, S. (1973) The Side Show, or: Remarks on a Canny Moment. *MLN,* Vol. 88, Nº 6, Comparative Literature, (Dec. 1973: 1102-1133).

WEHR, D. S. (1987) *Jung and Feminism: Liberating Archetypes.* Boston: Beacon Press.

WERBIK, H. (1971) *Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik.* Mainz: Schott & Söhne.

WERTHEIMER, M. (1959) *Productive thinking,* New York: Harper.

WHITTINGTON, W. (2007) *Sound Design and Science Fiction,* Austin: University of Texas Press (DOI de Kindle Book: TR897.W49 2007)

WILLIAM, P. (1994) *Laughing screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy.* New York: Columbia University Press.

WILLIS, D. C. (1982) *Horror and Cience Fiction Films.* New Jersey: Scarecroww Press.

WINGROWE, D. (1985) *The Science Fiction Source Book.* Sasex, England: Longman.

WINNER, E. (1982) *Invented worlds: The psychology of the representational arts.* Cambridge, MA: Harvard University Press

WOLFF, C. (1959 [1951]) *Psicología del gesto,* Barcelona: L. Miracle.

WOLFENSTEIN, M., N. LEITES (1970) *The Movies: A Psychological Study.* New York: Atheneum.

WOOD, R. (1979) An introduction to the American Horror Film. En R. Wood y R. Lippe (eds.). *The American Nightmare: Essays on the Horror Film.* Toronto: Festival of Festivals

- (1986) *Hollywood from Vietnam to Reagan.* New York: Columbia University Press.

WOODWORTH, R.S. y SCHLOSBERG, H. (1954) *Experimental Psychology.* New York: Holt, Rinehart and Winston.

WRIGHT, E. (1987) *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice.* London: Methuen.

WUNDT, W. (1906) *Mythus und Religion*, Leipzig: Engelmann

YOUNG, S.D. (2012) *Psychology at the Movies*, Malden: Willey-Blackwell (DOI de Kindle Book - PN1995.Y63 2012

ZIZEK, S. (2006) *Lacrimae rerum : Ensayos sobre el cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Random House Mondadori.

ZUMALDE, I. (2011) *La experiencia fílmica: Cine, pensamiento y emoción,* Madrid: Cátedra.
Zwaan, R.A.; Magliano, J.P. y Graesser, A.C. (1995) Dimensions of situation model construction in narrative compehension. *Journal off Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition, 21, 386-397*

Tesis doctorales españolas con el tema de lo siniestro:

ABALIA MARIJUAN, A. (2014) *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. análisis y experimentación*, (Tesis inédita de doctorado), Universidad de País Vasco (Pintura)

FINOL BENAVIDES, L. E. (2014) *Claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick*. (Tesis inédita de doctorado). Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

GANDARA RUÍZ, M. (1992) *José Hernández: La estética de lo siniestro*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad Autónoma de Madrid.

GORDO SÁNCHEZ, J. (2004) *El concepto de "lo siniestro" en la obra de Freud.* (Tesis inédita de doctorado). Psicología de la salud en la Universidad Autónoma de Madrid.

LÓPEZ VILLARQUIDE, M. (2014) *De lo siniestro a Roman Polanki: Un análisis del género desarrollado por el director a través de sus películas: Repulsion (1965), Rosemary's Baby (1968), Chinatown (1974), The Tenant (1976), The Ghost Writer (2010)* y *Carnage (2011)*, (Tesis inédita de doctorado). Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

MOLLA ROMAN, A. V. (1989) *La estética de lo sublime y lo siniestro: De la ilustración al romanticismo.* (Tesis inédita de doctorado). Universidad La Laguna.

ROMO MELLID, M. (2006) *El cuerpo y lo siniestro en la fotografía: metodología, paradigmas y análisis.* (Tesis inédita de doctorado). Euskal Herriko Unibertsitatea.

SAPRÓ BABILONI, M. (2010) *Acústicas del miedo: Lo siniestro en el cine fantástico y de terror a través de la banda sonora*. (Tesis inédita de doctorado). Universitat de València.

Tesis doctorales y trabajos del master en inglés con el tema de lo siniestro:

AVERY, D. (2010) *(Un)Homely Cinema,* Montreal: McGill University (tesis doctoral en Communications Study)

BALLION, T (2012) *Physiological reactions to uncanny stimuli: substantiantion of self-assessment and individual perception in user enjoyment and comfort*, Orlando: University of Central Flórida (Filosofía)

BINGHAM SOLOMON, A. (2012) Haunting the imagination: The Haunted House as a Figure of Dark Space in American Culture. Provo, Utah: Brigham Young University. (trabajo del master en literatura comparativa).

BRAVO, F. (2011) *The influence of music on the emotional interpretation of visual context,* Ames: Iowa State University (Master of science).

LIPSON FREED, J. (2011) *Haunting Encounters: The Ethics of Global Reading,* University of Michigan (Filosofía)

MCKAY BALL, S. (2006) *The Uncanny in Japanese and American Horror Film: Hideo Nakata's Ringu and Gore Verbinski's Ring*. North Carolina State University (Filología inglesa – grado de master)

MCDONALD, K (2011) *At home in estranged dreams: contemporary Hollywood and the uncanny*, University of Iowa (Filosofía)

REUBER, A. (2004) *Haunted by The Uncanny: Development of a genre from the late eighteenth to the late nineteenth century*, Louisiana State University (Filosofía)

SOLOMON, A. (2012) *Haunting the Imangination: The Haunted House as a Figure of Dark Space in American Culture,* Idaho: Brigham Young University (Master en Humanidades)

SZERSZEN, K. (2010) *The Audio/Visual mismatch and The Uncanny Valley: An Investigation Using a Mismatch in the Human Realism of Facial and Vocal Aspects of Stimuli,* Indiana University (Master en Human-Computer Interaction)

Siglas de los diccionarios citados:

(CGE 1978) *Cassell's German-English; English-German Dictionary,* London, New York: Cassell's.
(COL) *The Collins Spanish Dictionary*, (2000) New York, HarperCollins Publishers.
(COLL) *Collins Cobuild English Dictionary* (1988) London: Collins Publishers.
(COLS) *Collins Diccionario de sinónimos del Inglés* (1997) Barcelona, Grijalbo Mondadori. (ed. multimedia en CD-ROM)
(DCOM 2005) www.dictionary.com, el diccionario de ingles moderno en Internet basado en *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 4 th Ed. (2000) by Houghton Mifflin Company, Webster's etc.
(DL) *Diccionario Moderno Langenscheidt de los idiomas alemán y español* (1989) Berlin und München: Langenscheidt.
(DRAE) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*.
(DPHD) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, (2005) *Diccionario panhispánico de dudas,* Madrid
(DWG) GRIMM, J. y W. GRIMM ([1887] 1984) *Deutches Wörterbuch* Leipzig: Verlag von S. Hirzel.
(DSC 2005) Diccionario de sinónimos de francés de la Universidad de Caen http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi
(DSS) DARLING BUCK, C. (1965) *A Dictionary of selected Synonims in the Principal Indo-European Lenguages*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
(GRLF) *Le grand Robert de la langue Française* (1986).
(LR) LAROUSSE Diccionario on-line: http://www.larousse.com/es/diccionarios/frances (Consultado 15/08/2015)
(MM) MOLINER, M. (1971) Diccionario del uso del Español, Madrid: Gredos.
(OED) *The Oxford English Dictionary* (1989) 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.
(SG) SLABY GROSSMANN (1974) Wörterbuch der Deutchen und Spanischen Sprache, Barcelona: Herder.

Sitios web sobre *unheimlich – uncanny* - siniestro:

http://www.imageandnarrative.be (Consultado: 20/08/2015)
(Image [&] Narrative is i a peer-reviewed e-journal on visual narratology in the broadest sense of the term. Beside tackling theoretical issues, it is a platform for reviews of real life examples).
http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/uncanny.htm Número titulado *Uncanny*. (Consultado: 20/08/2015)
Vol. 11 No 3 (2010) *Hauntings I: Narrating the Uncanny*, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/8 (Consultado: 20/08/2015)

Vol, 13 (2012) *Hauntings II: Uncanny, Figures and Twiligt Zones, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/18* (Consultado: 20/08/2015)

http://www.winchestermysteryhouse.com/ (Consultado: 20/08/2015)

http://www.fortea.us/Spanish/index.htm (Consultado: 20/08/2015)

http://www.fortea.ws/ (Consultado: 20/08/2015)

FILMOGRAFIA

Adler, G. y Silver, J. y Zemeckis, R. (Productores) Malone, W. (Director) (1999), *House on the Haunted Hill,* [Película]. EEUU: J&M Entertainment.

Andrews, A. y Gilbert, L. y Kamp, R. (Productores) Gilbert, L. (Director) (1995), *Haunted (Hechizados).* [Película]. RU: October Films.

Agüero, S. y Davison, D. (Productores). Dowdle, J. E. (Director) (2008) *Quarantine*, [Película]. EEUU: Andale Pictures, Screen Gems y Vertigo Entertainment.

Arnold, S. (Productora). Bont, Jan de (Director). (1999). *The Haunting (La guarida).* [Película]. EEUU: DreamWorks SKG y Roth-Arnold Productions.

Bay, M. y Form, A. y Fuller, B. (Productores) Rosenberg, S. (Director) (1979) *The Amityville Horror, La morada del miedo* [Película]. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Dimension Films y Platinum Dunes.

Bay, M. y Fleiss, y M. Form, y A. Fuller, B. y Henkel, K. y Hooper, T. (Productores) Liebesman, J. (Director) (2006) *Texas Chainsaw Massacre: The Begining* [Película] EEUU: Platinum Dunes, Next Entertainment y Radar Pictures.

BBC y The Learning Channel (Producción) Stewart, David (Director) (1999) *Stephen King: Shining in the Dark* [Documental TV]. RU: BBC Worldwide.

Becker, R.H y Dryden, R.M. (Productores) Edwards, G. (Director) (1980) *The Attic.* [Película]. RU: Atlantic Releasing Corporation.

Bender, C.V. y Cameron, J. (Productores). Sodebergh, Stephen (Director) (2002), *Solaris,* [Película].USA: Twentieth Century Fox Film Corporation y Lightstorm Entertainment.

Benson, J. (Productor) Ruben, J. (Director) (1987) *The Stepfather.* [Película]. EEUU: Incorporated Television Company.

Bevan, T. y Radclyffe, S. (Productores) Rose, B. (Director) (1989). *Paperhouse*. [Película]. RU: Working Title Films.

Blatty, W. P. (Productor) Friedkin, W. (Director) (1973). *The Exorcist.* [Película]. EEUU: Warner Bros. Pictures.

Blumm, J. y Peli, O. y Schneider, S. (Productores) Wan, J. (Director) (2010) *Insidious,* [Película]. EEUU: Alliance Films y Blumhouse Productions.

Blumm J. y Kavanaugh-Jones, B. (Productores). Derrickson, S. (Director). (2012). *Sinister* [Película]. EEUU: Automatik Entertainment , Blumhouse Productions y Possessed Pictures.

Boardman, P.H. y Lucchesi, G. (Productores). Derrickson, S. (Director) (2005) *The Exorcism of Emily Rose* [Película]. EEUU: Screen Gems, Lakeshore Entertainment y Firm Films.

Bonaventura, L. di (Productor) Hafstrëm, M. (Director) (2007) *1408.* [Película]. EEUU: Dimension Films y MGM.

Bovaira, F. (Productor). Amenábar, A. (Director) (2001). *Los otros* [Película]. EEUU,España, Francia, Italia: Cruise/Wagner Productions, Sogecine etc.

Bozman, R. y Saxon, E. y Utt, K. (Productores). Demme, J. (Director). (1991). *"The Silence of the Lambs"* [Película]. EEUU: Strong Heart, Demme Production y Orion Pictures.

Braunsberg, A. (Productor) Polanski, R. (Director) (1976) *Le locataire, El quimérico Inquilino* [Película]. FR: Paramount Pictures.

Bruning, R. (Productor) Millar, C. (Director) (1998) *13 Gantry Row (La sombre de la muerte)* [Película TV]. AUS: Robert Bruning Production.

Carlin, E. (Productor) Roberson, J.W. (Director) (1982) *Superstition* [Película]. CAN: Carolco Entertainment y Panaria.

Carliner, M. (Productor). Garris, M. y King, S. (Directores). (1997). *The Shining* [TV Serie]. EEUU: Lakeside Producciones y Warner Bros Television.

Carrol, G. y Giler, D. y Hill W. (Productores) Scott, R. (Director) (1979). *Alien, el octavo pasajero* [Película] EEUU: 20th C. Fox y Brandywine.

Castle, W. (Productor) Polanski, R. (Director) (1968) *Rosemary's Baby* [Película]. EE UU: Paramount Pictures.

Castle, W. y White, R. (Productores). Castle, W. (Director). (1958). *House on Haunted Hill*, *La mansion de los Horrores* [Película]. EEUU: William Castle Productions.

Clayton, J. (Productor/Director). (1961). *The Innocents* [Suspense] [Película]. EEUUy RU: Achilles, Twentieth Century Fox Film Co.

Corman, R. y Nicholson, J. H. (Productores). Corman, R. (Director) (1960). *The Fall of the House of Usher* [Película]. EE UU: American International Pictures.

Cornfeld, S. (Productor). Cronenberg, David (Director) (1986) *The fly*. [Película]. EEUU, RU, CAN: SLM Production Group y Brooksfilms.

Cronenberg, D. y Hamori, A. y Lantos, R. (Productores). Cronenberg, D. (Director). (1999). *eXistenZ* [Película]. CAN/UK: Alliance Atlantis Comunications y Canadian Television Fund y Greenberg Harold Fund.

Cuevas, A. (Productor) Martin, E. (Director) (1980) *Aquella casa en las afueras.* [Película]. ESP: Kalender Films International.

Cunningham S. (Productor) Miner, S. (Director) (1986) *House: Ding Dong, You're Dead (Una casa alucinante)* [Película]. EEUU: New World Pictures.

D´Amato, J. (Productor) Laurenti, F. (Newlin, M.) (Director) (1989) "*La casa 4 (Witchcraft (Encuentros con la maldad)* [Película]. ITA y EEUU: Group and Filmirage.

Deeley, M. (Productor). Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner,* [Película]. EE.UU: Ladd Company, Shaw Brothers, Warner.

Drabinsky, G.H. y Michaels, J.B. (Productores) Medak, P. (Director) (1980) *The Changeling (Al final de la escalera)* [Película]. CAN: Universal Pictures.

Fennelli, A. y Herman, N.T. y Nicholson, J.H. (Productores) Hough, J. (Director) (1973). *The Legend of Hell House* [Película]. RU: 20th Century Fox

Fernández, J. y Yunza, B. (Productores). Balagueró, J. (Director). (2002) *Darkness*, [Película]. ESP y EEUU: Castelao Producciones, Dimension Films, Filmax International y Fantastic Factory.

Fernández, C. y Fernández, J. (Productores). Balagueró, J. y Paco P. (Directores). (2007). *[Rec]* [Película]. España: Castelao Producciones, TVE.

Fernández, C. y Fernández, J. (Productores). Balagueró, J. y Paco P. (Directores). (2009) *[Rec]2* [Película]. España: Castelao Producciones, Filmax.

Figg, C. (Productor). Barker, C. (1987). *Hellraiser* [Película]**.** RU: Cinemarque Entertainment BV.

Foster, D. y Turman, L. (Productores). Carpenter, J. (Director) (1982). *The Thing* [Película] EEUU: Universal Pictures.

Geller, W. y Demidova, A. (Productor) Tarkovsky, A. (Director) (1979) *Stalker* [Película] URSS: Mosfilm Studios.

Geoffray G. (Productor) Tenney, K. (Director) (1986) *Witchboard,(Juego diabólico).* [Película]. EEUU: Paragon Arts International.

Goicoetxea, E. (Productor). De la Iglesia, E. (Director). (1985). *Otra vuelta de la tuerca*. [Película] España: Etb (Euskal Telebista) y Guarko Filmeak, SA.

Gold, E.L. y Mayes, L.R. (Productor) Wayans, I.K. (Director) (2000) *Scary Movie* [Película]. EEUU: Dimension Films, Wayans Bros. Entertainment, Gold/Miller Productions.

González, A. y Maldonado, J.M. (Productores) Ibáñez Serrador, N. (Director) (1969), *La residencia.* [Película]. ESP: Anabel Films SA.

Gordon, S. y Craven,W. y Maddalena, M. y Besser, S.M. y Capp, D.y Foster, P. (Productores) Craven, W. (Director) (1991) *People under the stairs, (El sótano del miedo)*. [Película]. EEUU: Universal Pictures.

Gillot, M. y McLoughlin, T. (Productores) McLoughlin, T. (Director) (1995) *Haunting of Helen Walker (The Turn of the Screw)* [Película TV]. EEUU: Rosemont Productions.

Gutowski, G. (Productor). Polanski, R. (Director) (1965). *Repulsion.* [Película]. FR y RU: Compton Films y Tekli producciones.

Hardman, K. y Streiner, R. (Productores) Romero, G.A. (Director). (1968). *Night of the Living Dead.* [Película]. EEUU: Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions y Off Color Films.

Harrison, P. Lewis, P. (Productores) Harrison, P. (Director) (1974) *House of Seven Corpses (Casa de los siete cadáveres)*. [Película]. EEUU: Television Corporation of America International Amusement.

Henkel, K. y Hooper, T. (Productor) Hooper, T. (Director) (1974) *The Texas Chainsaw Massacre Matanza en Texa,* [Película]. EEUU: Bryanston Picture.

Hitchcock, A. (Productor) Hitchcock, A. (Director) (1963). *The Birds* [Película]. EEUU: Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Productor) Hitchcock, A. (Director) *Psycho* [Película]. EEUU: Paramount Pictures.

Johnson, D. y Wise R. (Productor) Wise, R. (Director) (1963) *Haunting, The (La mansión encantada),* [Película]. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Kennedy, K. y Marshall, F. y Mendel, B. (Productores). Shyamalan, M. N. (Director). (1999). *The Sixth Sense.* [Película]. EEUU: Hollywood Picture y Spyglass Entertainment y The Kennedy / Marshall Company.

Konvitz, K.y Winner, M. (Productores) Winner, M. (Director) (1977) *Sentinel, The* [Película]. EEUU: Universal Pictures y Jeffrey Konvitz Productions.

Kubrick, S. (Productor). Kubrick, S. (Director) (1980). *The Shining.* [Película]. EEUU y UK: Peregrine Productions, Producers Circle y Warner Bros.

Kubrick, S. (Productor). Kubrick, S. (Director). (2001). *A Space Odyssey*, [Película]. EE UU y RU: MGM (Metro-Goldwyn-Mayer).

Leone, A. (Productor) Bava, M. y Leone, A. (Directores) (1975). *The House of Exorcis, Lisa and the devil.* [Película]. ITA, ESP y ALEM: Euro America Produzioni Cinematografiche, Leone International, Roxy Film y Tecisa.

Marshall, F. y Spielberg, S. (Productor) Hooper, T. (Director) (1982) *Poltergeist* [Película]. EEUU: MGM y United Artist.

Marx, T. y Scott, M. (Productores) Klenhard, W. (Director) (1994) *Haunting of Seacliff Inn* [Película TV]. EEUU: MCA Television Entertainment y Timothy Marx Productions.

Monash, P. y Palma, B. de. (Productores) Palma, B. de. (Director) (1976) *Carrie*. [Película]. EEUU: United Artists.

Oswald, R. (Productor) Oswald, R. (Director) (1919), *Unheimliche Gescihten,(Historias misteriosas)* [Película]. ALE: Film AG, Berlín.

Reiner, R. Scheinman, A. y (Productores) Reiner, R. (Director) (1990) *Misery* [Película]. EEUU: Castle Rock Entertainment y Nelson Entertainment.

Reitman, I. (Productor). Reitman, I. (Director). (1984). *Ghostbusters.* [Película]. EE.UU: Columbia Pictures.

Rossignon, C. (Productor). Noé, G. (Director). (2002). *Irreversible* [Película]. Francia: 120 Films y Canal +

S

Schneider, H. (Productor) Furie, S.J. (Director) (1982) *Entity* [Película]. EEUU: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Shaye, R. (Productor) Craven, W. (Director) (1984). *A Nightmare on Elm Street* [Película] EEUU: New Line, Media Home y Smart Egg.

Tarasov, V. (Productor) Tarkovsky, A. (Director) (1972) *Solaris* [Película]. URSS: Mosfilm Studios

Toro, G. del. y Padró, J. y Targarona, M. y Augustín, A. (Productores). Bayona, J. A. (Director). (2007). *El orfanato.* [Película]. ESP: Rodar y Rodar.

Vicente Gómez, A. (Productor) Iglesia, A. de la (Director) (2000) *La comunidad*, [Película]. ESP: Lolafilms.

Wegener, P. (Productor) Rye, S. (Director) (1913) *Der Student von Prag (El estudiante de Praga)* [Película]. ALE: Deutsche Bioscop GmbH.

Weston, A. (Productor) Weston, A.(Director) (1981), *Nesting, The (La Mansión),* [Película]. EEUU: The Nesting Company.

Wibom, A.L. (Productor) Tarkovsky, A. (Director) (1986) *Offret - Sacrificatio* [Película] SUE y FR: Argos Svenka Filminstitutet.

Wilson, L. y Bender, M. y Hashimoto, R. (Productores). Burton, T. (Director). (1988), *Beetlejuice,* [Película]. EE.UU: The Geffen Film Company.

Filmografía clasificada por el título
(Solo películas citadas dentro de la tesis)

1408. [Película]. (2007) Bonaventura, L. di (Productor) Hafström, M. (Director) EEUU: Dimension Films y MGM.

2001: A Space Odyssey, [Película]. (1968). Kubrick, S. (Productor). Kubrick, S. (Director). EE UU y RU: MGM (Metro-Goldwyn-Mayer).

Alien, el octavo pasajero [Película] (1979). Carrol, G. y Giler, D. y Hill W. (Productores) Scott, R. (Director) EEUU: 20th C. Fox y Brandywine.

Amityville Horror, The. (*La morada del miedo*) [Película]. (1979) Bay, M. y Form, A. y Fuller, B. (Productores) Rosenberg, S. (Director) EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Dimension Films y Platinum Dunes.

Beetlejuice, [Película]. (1988) Wilson, L. y Bender, M. y Hashimoto, R. (Productores). Burton, T. (Director). EE.UU: The Geffen Film Company.

Blade Runner, [Película]. (1982), Deeley, M. (Productor). Scott, R. (Director). EE.UU: Ladd Company, Shaw Brothers, Warner.

eXistenZ [Película]. (1999). Cronenberg, D. y Hamori, A. y Lantos, R. (Productores). Cronenberg, D. (Director). CAN/UK: Alliance Atlantis Comunications y Canadian Television Fund y Greenberg Harold Fund.

Exorcist, The [Película]. (1973). Blatty, W. P. (Productor) Friedkin, W. (Director) EEUU: Warner Bros. Pictures.

Exorcism of Emily Rose, The [Película]. (2005) Boardman, P.H. y Lucchesi, G. (Productores). Derrickson, S. (Director) EEUU: Screen Gems, Lakeshore Entertainment y Firm Films.

Fall of the House of Usher, The [Película]. (1960). Corman, R. y Nicholson, J. H. (Productores). Corman, R. (Director) EE UU: American International Pictures.

Fly, The. [Película]. Cornfeld, S. (Productor). (1986) Cronenberg, David (Director) EEUU, RU, CAN: SLM Production Group y Brooksfilms.

Haunting, The (La mansión encantada), [Película]. (1963) Johnson, D. y Wise R. (Productor) Wise, R. (Director) EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Haunting, The (*La guarida*). [Película]. (1999). Arnold, S. (Productora). Bont, Jan de (Director). EEUU: DreamWorks SKG y Roth-Arnold Productions.

Haunting of Helen Walker (The Turn of the Screw) [Película TV]. (1995) Gillot, M. y McLoughlin, T. (Productores) McLoughlin, T. (Director) EEUU: Rosemont Productions.

Hellraiser [Película]**.** (1987). Figg, C. (Productor). Barker, C. RU: Cinemarque Entertainment BV.

Innocents, The [Suspense] [Película]. (1961). Clayton, J. (Productor/Director). EEUUy RU: Achilles, Twentieth Century Fox Film Co.

Irreversible [Película]. (2002). Rossignon, C. (Productor). Noé, G. (Director). Francia: 120 Films y Canal +

Le locataire, [*El quimérico Inquilino*] [Película]. (1976) Braunsberg, A. (Productor) Polanski, R. (Director) FR: Paramount Pictures.

Night of the Living Dead. [Película]. (1968). Hardman, K. y Streiner, R. (Productores) Romero, G.A. (Director). EEUU: Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions y Off Color Films.

Offret - Sacrificatio [Película] (1986) Wibom, A.L. (Productor) Tarkovsky, A. (Director) SUE y FR: Argos Svenka Filminstitutet.

Orfanato, El [Película]. (2007). Toro, G. del. y Padró, J. y Targarona, M. y Augustín, A. (Productores). Bayona, J. A. (Director). ESP: Rodar y Rodar.

Otra vuelta de la tuerca. [Película] (1985). Goicoetxea, E. (Productor). De la Iglesia, E. (Director). España: Etb (Euskal Telebista) y Guarko Filmeak, SA.

Otros, Los [Película]. (2001). Bovaira, F. (Productor). Amenábar, A. (Director) EEUU, España, Francia, Italia: Cruise/Wagner Productions, Sogecine etc.

Paperhouse. [Película]. (1988). Bevan, T. y Radclyffe, S. (Productores) Rose, B. (Director) RU: Working Title Films.

Psycho [Película]. (1961) Hitchcock, A. (Productor) Hitchcock, A. (Director) EEUU: Paramount Pictures.

Quarantine, [Película]. (2008) Agüero, S. y Davison, D. (Productores). Dowdle, J. E. (Director) EEUU: Andale Pictures, Screen Gems y Vertigo Entertainment.

[Rec] [Película]. (2007). Fernández, C. y Fernández, J. (Productores). Balagueró, J. y Paco P. (Directores). España: Castelao Producciones, TVE.

Repulsion. [Película]. (1965) Gutowski, G. (Productor). Polanski, R. (Director) FR y RU: Compton Films y Tekli producciones.

Rosemary's Baby [Película]. (1968) Castle, W. (Productor) Polanski, R. (Director) EE UU: Paramount Pictures.

Silence of the Lambs, The [Película]. (1991). Bozman, R. y Saxon, E. y Utt, K. (Productores). Demme, J. (Director). EEUU: Strong Heart, Demme Production y Orion Pictures.

Sinister [Película]. (2012). Blumm J. y Kavanaugh-Jones, B. (Productores). Derrickson, S. (Director). EEUU: Automatik Entertainment , Blumhouse Productions y Possessed Pictures.

Solaris [Película]. (1972) Tarasov, V. (Productor) Tarkovsky, A. (Director) URSS: Mosfilm Studios

Solaris, [Película]. (2002). Bender, C.V. y Cameron, J. (Productores). Sodebergh, Stephen (Director) USA: Twentieth Century Fox Film Corporation y Lightstorm Entertainment.

Stephen King: Shining in the Dark [Documental TV]. (1999) BBC y The Learning Channel (Producción) Stewart, David (Director) (1999RU: BBC Worldwide.

Shining, The [TV Serie]. (1997). Carliner, M. (Productor). Garris, M. y King, S. (Directores). EEUU: Lakeside Producciones y Warner Bros Television.

Shining, The [Película]. (1980). Kubrick, S. (Productor). Kubrick, S. (Director) EEUU y UK: Peregrine Productions, Producers Circle y Warner Bros.

Stalker [Película] (1979) Geller, W. y Demidova, A. (Productor) Tarkovsky, A. (Director) URSS: Mosfilm Studios.

Student von Prag, Der (El estudiante de Praga) [Película]. (1913) Wegener, P. (Productor) Rye, S. (Director) ALE: Deutsche Bioscop GmbH.

Texas Chainsaw Massacre, The [*Matanza en Texas*][Película]. (1974). Henkel, K. y Hooper, T. (Productor) Hooper, T. (Director) EEUU: Bryanston Picture.

Thing, The [Película]. (1982). Foster, D. y Turman, L. (Productores). Carpenter, J. (Director EEUU: Universal Pictures.

Unheimliche Gescihten, [*Historias misteriosas*] [Película]. Oswald, R. (Productor) Oswald, R. (Director) (1919), ALE: Film AG, Berlín.

ÍNDICE DE CUADROS E ILUSTRACIONES:

ANEXO I

Resumen de "*Zur Psychologie des Unheimlichen*" de Ernst Jentsch [111]

1. ... Without a doubt, this word appears to express that someone to whom something "uncanny" happens is not quite "at home" or at "ease" in the situation concerned, that the thing is or at least seems to be foreign to him. In brief, the word suggest that a lack of orientation is bound up with the impression of the uncanniness of a thing or incident (p. 8).
2. No attempt will here be made to define the essence of the uncanny. Such a conceptual explanation would have little value. The main reason for this is that the same impression does not necessarily exert an uncanny effect on everybody... (p. 8).
3. ... it is better not to ask what it is, but rather to investigate how the affective excitement of the uncanny arises in psychological terms, how the psychical conditions must be constituted so that the "uncanny" sensation emerges... (p. 8).
4. It is an old experience that the traditional, the usual and the hereditary is dear and familiar to most people, and that they incorporate the new and the unusual with mistrust, unease and even hostility (misoneism) (p. 8).
5. Among all psychical uncertainties that can become an original cause of uncanny feeling, there is one in particular that is able to develop a fairly regular, powerful and very general effect; namely, doubt as to whether an apparently living being as animate and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate –and more precisely, when this doubt only makes itself felt obscurely in one's consciousness (p. 11).
6. The unpleasant impression is well known that readily arises in many people when they visit collections of wax figures, panopticons and panoramas. In semi-darkness it is often especially difficult to distinguish a life-size wax or similar figure from a human person... it is of considerable interest to see in this example how true art, in wise moderation, avoids the absolute in complete imitation of nature and living beings, well knowing that such an imitation can easily produce uneasiness... The production of the uncanny can indeed be attempted in true art, by the way, but only with exclusively artistic means and artistic intentions (p. 12).
7. The peculiar effect makes its appearance even more clearly when imitations of the human form not only reach one's perception, but when on top of everything they appear to be united wit certain bodily or mental functions. This is where the impression easily produced by the automatic figures belongs that is so awkward for many people. Once again, those cases must here be discounted in which the objects are very small or very familiar in the course of daily usage. ...The finer the mechanism and the truer to nature the formal reproduction, the more

[111] Para este resumen usamos la traducción antes mencionada en inglés: Jentsch (1993 [1906]: 7-17). La numeración de citas es nuestra para poder remitirnos a ellas.

strongly will the special effect also make appearance. This fact is repeatedly made use of in literture in order to invoke the origin of the uncanny mood in the reader (p. 12).

8. Horror is a thrill that with care and specialist knowledge can be used well to increase emotional effect in general – as is the task of poetry, for instance. In story-telling, one of the most reliable artistic devices for producing uncanny effects easily is to leave the reader in uncertainty as to whether he has a human person or rather an automaton before him in the case of particular character. This is done in such a way that the uncertainty does not appear directly at the focal point of his attention, so that he is not given the occasion to investigate and clarify the matter straight away... In his works of fantasy, E.T.A. Hoffmann has repeatedly made use of this psychological artifice with success. The dark feeling of uncertainty, excited by such representation, as to the psychical nature of the corresponding literary figure is equivalent as a whole to the doubtful tension created by any uncanny situation... (p. 13).
9. Conversely, the effect of the uncanny can easily be achieved when one undertakes to reinterpret some kind of lifeless thing as a part of an organic creature, especially in anthropomorphic terms, in a poetic or fantastic way... This possibility will be especially close, once again, when the imitation of an organic being is itself given. The boundary between the pathological and the normal is crossed here with particular ease. For people who are delirious, intoxicated, ecstatic, or superstitious, the head of a pillar (or the figure in the painting, and so on) comes alive by means of hallucination: they address it, carry on a conversation with it, or mock it, showing familiar traits... (p. 13).
10. Another important factor in the origin of the uncanny is the natural tendency of man to infer, in kind of naive analogy with his own animatedness, that things in the external world are also animate or, perhaps more correctly, are animate in the same way... (p. 13).
11. ... he [*habla del hombre en general*] is not always capable of exorcising the spirits which were created out of his own head from that very head. This inability thus easily produces the feeling of being threatened by something unknown and incomprehensible that is just as enigmatic to the individual as his own psyche usually is as well (p. 14)
12. ...the lay public is generally affected by a sight of the articulations of most mental and many nervous illnesses. Several patients afflicted wit such troubles make a quite decidedly uncanny impression on most people (p. 14).
13. Most people do not generally show strong psychical peculiarities... But if this relative psychical harmony happens markedly to be disturbed in the spectator... then the dark knowledge dawns on the unschooled observer that mechanical processes are taking place in that which he was previously used to regarding as a unified psyche. It is not unjustly that epilepsy is therefore spoken of as the *morbus sacer*, as an illness deriving not from the human world but from foreign and enigmatic spheres... This is an important cause of the epileptic fit's ability to produce such a demonic effect on those who see it (p. 14).
14. The uncanny effect which an insight into the deranged system of a sick person produces for most people is doubtless also based on the fact that a more or less clear idea of the presence of a certain urge to associate – that is, a mechanism – appears in man which, standing in a contradiction to the usual view of psychical freedom, begins to undermine one's hasty and careless conviction of the animatedness of the individual (p. 15).
15. The horror which a dead body (especially a human one) a death's head, skeletons and similar things cause can also be explained to a great extent by the fact that thoughts of latent animatedness always lie so close to these things (p. 15)